


AB



L'ANNÉE
MUSICALE

AUTRES OUVRAGES DE M. SCUDO

QUI SE TROUVENT A LA MÊME LIBRAIRIE.

CRITIQUE ET LITTÉRATURE MUSICALES.

1re SÉRIE. 3e édition. 1 volume in-18. 3 fr. 50 c.
2e SÉRIE. 1 volume in-18........... 3 fr. 50 c.

LE CHEVALIER SARTI.

1 volume in 18................... 3 fr. 50 c.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.

L'ANNÉE MUSICALE

OU

REVUE ANNUELLE
DES THÉATRES LYRIQUES ET DES CONCERTS
DES PUBLICATIONS LITTÉRAIRES RELATIVES A LA MUSIQUE
ET DES ÉVÉNEMENTS REMARQUABLES
APPARTENANT A L'HISTOIRE DE L'ART MUSICAL

PAR P. SCUDO

TROISIÈME ANNÉE

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET C[ie]
BOULEVARD SAINT-GERMAIN

1862

L'ANNÉE
MUSICALE.

I

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Le Tannhäuser, drame lyrique en trois actes, paroles et musique de M. Richard Wagner. — *Graziosa*, ballet en un acte, de MM. Petitpas et Derley, musique de M. Théodore Labarre. — *Le Marché des Innocents*, ballet en un acte, de M. Petitpas, musique de M. Pugni.—Mme Petitpas.—Reprise d'*Herculanum*, de *Pierre de Médicis*. — Débuts de M. Faure. — Reprise d'*Alceste*, tragédie lyrique en trois actes, paroles de du Rollet, musique de Gluck. — *L'Étoile de Messine*, ballet-pantomime en deux actes, de MM. Borri et Paul Foucher, musique de M. le comte Gabrielli. — *La Voix humaine*, opéra en deux actes, paroles de M. Melesville, musique de M. Alary.

Le théâtre de l'Opéra, pendant l'année 1861, a fait de louables efforts pour se maintenir au rang qui lui appartient parmi les premières institutions musicales

de l'Europe. Deux faits importants s'y sont accomplis. Un compositeur célèbre de l'Allemagne, M. Richard Wagner, qui visait à la gloire d'un réformateur du drame lyrique, y a fait représenter un opéra en trois actes, *le Tannhäuser*, qui jouissait d'une grande popularité au delà du Rhin. Cet opéra n'a pas réussi devant le public et la critique de Paris, et, avec l'ouvrage de M. Richard Wagner, ont succombé les espérances du réformateur. L'autre fait important c'est la restauration de l'*Alceste*, de Gluck, après trente-six ans d'abandon. Le répertoire courant s'est composé des trois grands ouvrages de Meyerbeer, *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète;* de *Guillaume Tell*, de Rossini; de quelques représentations d'*Herculanum*, de M. David, et de *Pierre de Médicis*, de M. le prince Poniatowski, et de trois nouveaux ballets : *Grazioza*, *le Marché des Innocents* et *l'Étoile de Messine*.

C'est le 13 mars, devant un public immense et en présence du chef de l'État, que *le Tannhäuser*, de M. Richard Wagner, a été représenté à l'Opéra. Paris a pu non-seulement juger avec connaissance de cause le mérite d'une œuvre qui a été fort discutée en Allemagne depuis une quinzaine d'années, mais apprécier aussi le système sur lequel s'est appuyé l'auteur pour défendre le produit de son imagination : car tout le monde savait que M. Richard Wagner était à la fois le poëte, le compositeur et le philosophe d'une nou-

velle forme de drame lyrique qui a soulevé, au delà du Rhin, d'interminables débats.

Le sujet de la pièce est tiré d'une légende allemande du treizième siècle, et se rattache à une institution nationale de cette époque, à l'existence des *minnesinger*, ces poëtes chanteurs du moyen âge qui ont précédé la première renaissance littéraire, qui date du quatorzième siècle. Le fond de cette pieuse légende, qui porte bien l'empreinte de l'époque où elle a été conçue et du peuple dont elle exprime les naïves croyances, c'est la lutte, toujours persistante dans notre nature, du paganisme et du christianisme, de l'amour des sens qu'inspire Vénus et de celui qui vient de l'âme, et qui se contente de l'émotion divine que nous procure l'idéal. C'est la même question qu'ont traitée si souvent les cours d'amour et les troubadours de la langue d'oc. Tannhäuser, un beau et vaillant chanteur de la Thuringe, s'est égaré, on ne sait trop comment, dans une contrée lointaine qu'on appelle le Venusberg, c'est-à-dire, la montagne de Vénus. Il est là, dans une grotte enchantée, sous le charme de la déesse des voluptés, qui l'enivre de plaisirs, comme Armide s'efforce d'endormir Renaud de ses magiques séductions. Cependant Tannhäuser soupire, et le souvenir de sa poétique jeunesse s'élève dans son cœur et empoisonne les voluptés dont on l'abreuve. Il veut partir, et Vénus ne fait pas moins d'efforts pour retenir sa conquête qu'Armide pour

persuader à Renaud de rester son esclave heureux; mais, après une lutte absolument semblable à celle qui a lieu entre Armide et Renaud, Tannhäuser s'échappe du Venusberg. Il se trouve tout à coup, on ne sait encore de quelle manière, au milieu d'une grande et belle vallée où il est reconnu par ses anciens confrères les chanteurs et par le landgrave de Thuringe. On le questionne, on lui demande d'où il vient, ce qu'il a fait, et pourquoi il a quitté ses amis, qui étaient si heureux de le posséder. Sans répondre d'une manière bien nette, Tannhäuser dit qu'il a commis une grande faute, et qu'il faut qu'il l'expie en s'éloignant de tout ce qu'il aime. Un ami, Wolfram, lui dit alors tout bas : « Tu oublies donc Élisabeth, la noble nièce du landgrave, qui a perdu les grâces et l'enjouement de sa jeunesse depuis que tu nous as quittés? » A ce nom adoré, Tannhäuser se décide à revenir à la cour du landgrave de Thuringe. Ainsi finit le premier acte.

Le second acte transporte la scène à la Wartbourg, dans la grande salle des chanteurs, où Tannhäuser, conduit par Wolfram, pénètre et retrouve Élisabeth, le cœur tout rempli de son souvenir. Après la reconnaissance des deux amants et les explications qui s'ensuivent, a lieu la fête des chanteurs, commandée par le landgrave pour célébrer une date glorieuse de l'histoire nationale. Le landgrave est un grand protecteur de l'art de bien dire et du gai savoir. En pré-

sence des seigneurs et des grandes dames de la Thuringe, le landgrave déclare du haut de son trône que celui qui aura le mieux approfondi la nature de l'amour et son influence sur la destinée de l'homme recevra pour récompense la main d'Élisabeth. A cette proposition, qui excite l'ambition de tous les poëtes chanteurs, Wolfram d'Eschenbach se lève, prend sa lyre, et chante les merveilles du véritable amour, de l'amour idéal, *qui est chose si haute*, comme le disait un poëte français de la même époque, Chrétien de Troyes. L'assemblée applaudit chaudement aux nobles paroles de Wolfram, ce qui pique la vanité de Tannhäuser, qui se lève brusquement, et, sur sa lyre frémissante, se met à célébrer une passion moins chaste et moins contenue, celle qui aspire tout simplement à la possession de l'objet aimé. Élisabeth, qui est partiale pour Tannhäuser, qu'elle aime secrètement, paraît approuver cette manière d'envisager l'amour; mais le reste de l'assemblée en est scandalisé. Un troisième chanteur, Walther, réplique à Tannhäuser que l'amour véritable est comme la vertu, qui se fortifie par la lutte et l'abstinence, et succombe par la satiété, et que c'est dans le cœur seul que fleurit cette belle fleur de l'idéal. Tannhäuser, qui n'a pas oublié le séjour qu'il a fait au Venusberg, persiste à dire qu'il ne comprend rien à cet amour abstrait de l'intelligence, et que, pour lui, il ne connaît d'autre amour que celui qui a peuplé l'univers. Ces paroles

excitent dans l'assemblée une profonde indignation. Tout le monde s'écrie : « Il est perdu ! il est damné ! il a laissé son âme au Venusberg ! » Élisabeth le défend, au péril de sa vie, contre ses ennemis acharnés, qui tous ont mis l'épée à la main. Le landgrave, d'un front sévère, ordonne alors que Tannhäuser soit expulsé de sa cour et du pays de la Thuringe. Tannhäuser, revenu un peu à de meilleurs sentiments, prend la résolution d'aller en pèlerinage à Rome pour y reconquérir la grâce du baptême, qu'il a perdue.

Le troisième acte offre aux regards la vallée de la Wartbourg, où la pauvre Élisabeth est agenouillée au pied d'une image de la vierge Marie, dont elle invoque l'intercession pour le salut de Tannhäuser, qu'elle attend en vain depuis si longtemps. Tannhäuser apparaît bientôt sous un costume de pèlerin, et il raconte à Wolfram, qui se trouve là sur la route, le résultat de son voyage à Rome. Le pape n'a pas exaucé sa prière, et il lui a répondu que, tant qu'il ne pousserait pas des feuilles sur le bout de sa crosse, Tannhäuser n'obtiendrait pas le pardon de sa faute. « Que vas-tu faire ? lui demande Wolfram. — Je retourne au Venusberg, répond Tannhäuser. — Insensé, réplique Wolfram, tu es perdu à jamais ! » Une lutte s'engage alors entre Wolfram, qui représente le bon principe, et Vénus, qui apparaît, comme un rêve, au fond du théâtre, à son cher Tannhäuser, qu'elle tire tant qu'elle peut de son côté. Enfin le christianisme l'emporte sur la vo-

lupté païenne, et Tannhäuser, en voyant le corps inanimé de la pauvre Élisabeth, expire près d'elle en s'écriant : *Sainte Élisabeth, prie pour moi !*

Par cette analyse, que nous avons rendue aussi claire que possible, on peut se convaincre que la légende du *Tannhäuser*, telle que M. Wagner l'a traitée, ne contient pas l'étoffe d'un drame lyrique. Aucun caractère n'y est dessiné, aucune passion n'y est fortement accusée, et les personnages qu'on y voit apparaître semblent moins des êtres humains, soumis comme nous aux vicissitudes de la vie, que des symboles métaphysiques, plus dignes de figurer dans un dialogue de Platon que dans une action dramatique. La langue poétique de M. Wagner est d'une obscurité, d'une densité, si je puis m'exprimer ainsi, qui serait propre à transmettre la pensée équivoque d'un oracle; mais pour exprimer les sentiments finis, les passions déterminées du cœur humain, que la musique doit revêtir de ses magiques couleurs, il faut à la fois une langue claire et flottante, qui dessine l'objet sans trop l'étreindre. Les *étoiles*, le *ciel bleu*, les *harpes célestes*, les *espaces immenses des cieux*, les *phalanges divines*, tout le galimatias de la poésie lyrique d'un ordre très-inférieur, dont l'imagination de M. Wagner est empêtrée, ne peut faire illusion à un public français qui veut tout comprendre, même ce qu'on lui chante. En un mot, *le Tannhäuser* est un conte bleu mal disposé pour la scène, sans action, sans carac-

tères et sans intérêt, un thème banal et enfantin, une de ces questions précieuses de métaphysique sentimentale qu'on traitait volontiers dans les cours d'amour du moyen âge, dans les académies de la Renaissance ou à l'hôtel de Rambouillet.

M. Wagner est bien un artiste de son pays et de son temps, qui a les qualités et les défauts d'une époque de décadence : c'est un quasi-poëte enté sur un critique, un musicien issu d'une théorie qu'il a fabriquée lui-même, pour venir en aide à sa propre cause. Tout est factice en lui, tout est voulu, prémédité dans son œuvre, où manquent les premières qualités du génie, qui sont la spontanéité de l'imagination et la sincérité du sentiment. On dirait un sophiste cherchant à abuser le public sur la nature des choses, et s'efforçant de trouver des raisons spécieuses pour masquer ses propres infirmités. M. Wagner, qui a plus d'ambition dans la volonté que de souplesse dans le talent, plus de théorie dans l'esprit que de véritable émotion dans le cœur, M. Wagner vise au compliqué, au grandiose, quelquefois et plus souvent au monstrueux, et il semble méconnaître tout ce qu'il y a de sublime et de divin dans la simplicité. Dans une lettre qui sert de préface à la traduction de quatre poëmes d'opéra, publiée à Paris il y a deux ans, l'auteur du *Tannhäuser* jette un coup d'œil rapide sur l'histoire de la musique. Dans cette lettre curieuse, dont un musicien allemand d'un ta-

lent solide et reconnu, M. Ferdinand Hiller, a réfuté les fausses doctrines avec une verve piquante, dans deux articles de la *Gazette de Cologne*, M. Wagner se donne libre carrière et refait l'histoire de l'art au profit de ses prétentions de réformateur. Il y méconnaît complétement cette loi de progression qui se manifeste dans tous les travaux de l'esprit humain, et fait une querelle à la mélodie des opéras italiens de n'avoir pas revêtu, au commencement du dix-huitième siècle, les formes compliquées qu'elle a pu recevoir de nos jours. C'est absolument comme si M. Wagner voulait que les Cimabuë, les Giotto et les Fra Angelico n'eussent pas précédé et préparé l'avénement des Raphaël et des Michel-Ange. Si la mélodie italienne, sous la main de Pergolèse, de Léo, de Jomelli, de Piccini et de Cimarosa, est *bâtie sur une base harmonique si misérable qu'on peut à son gré la priver de tout accompagnement*, comme l'affirme M. Wagner, c'est qu'alors cette mélodie savante était une grande nouveauté dans l'art, et qu'on était charmé d'entendre exprimer, par une voix humaine bien exercée, un sentiment vrai sous un chant facile qui en doublait la puissance. L'orchestre et l'harmonie de Jomelli ne sont déjà plus l'orchestre et l'harmonie de Pergolèse, qui n'étaient pas aussi simples qu'on serait tenté de le croire, comme l'orchestre, les morceaux d'ensemble et les harmonies de Rossini ne ressemblent plus aux formes de Jomelli et de Piccini.

C'est le temps et le génie particulier de chaque maître qui ont amené successivement ces transformations dans l'art musical appliqué au drame et à la comédie lyrique, et il est aussi insensé d'exiger que *le Mariage secret* de Cimarosa ressemble au *Freyschütz*, que de s'étonner que les symphonies d'Haydn et de Mozart ne contiennent pas les magnifiques développements et l'inépuisable fantaisie qu'on admire dans les poëmes symphoniques de Beethoven. En général, la critique de M. Wagner manque de justesse, d'étendue et d'impartialité. Il confond les époques, les genres, aussi bien que le génie de chaque peuple, qui imprime à l'art cette variété de tendances qu'il faudrait créer, si elle n'existait pas dans la nature et dans l'histoire; car, où est la nécessité que les productions compliquées de Sébastien Bach, ses vastes oratorios, ressemblent aux messes et aux madrigaux de Palestrina? que les oratorios bibliques de Hændel reproduisent les motets, les messes et les cantates de Scarlatti? que les opéras de Gluck ne se distinguent pas profondément de ceux de Jomelli et de Piccini? Ne vaut-il pas mieux que la France ait donné le jour aux charmants génies qui ont exprimé ces sentiments, tels que Grétry, Dalayrac, Méhul, Boïeldieu, Hérold et M. Auber, plutôt que d'imiter servilement les maîtres italiens ou ceux de l'école allemande? Avec une érudition suspecte et une science plus que légère, M. Wagner tranche des questions importantes, comme

celle de la non-existence de l'harmonie chez les Grecs, qui est encore l'objet de plus d'un doute de la part des hommes compétents qui l'ont approfondie, et, de ces prémisses tout arbitraires, M. Wagner tire des conséquences qui ne le sont pas moins.

Une des idées les plus contestables de la théorie de M. Wagner, c'est de prétendre que la poésie qui s'allie à la musique et qui lui sert de fil conducteur, doit avoir au moins une part égale d'importance dans la fusion harmonieuse des deux éléments. Comme l'a très-bien remarqué M. Hiller, dans les deux excellents articles que nous avons déjà cités, cette égalité d'influence est impossible dans le drame lyrique, où la musique joue le principal rôle, et où elle absorbe nécessairement, dans la langue qui lui est propre, le sens purement logique de la parole. Ce serait retourner à l'enfance de l'art, aux opéras de Monteverde et de ses successeurs, aux tragédies lyriques de Lulli, où les vers de Quinault sont à peine revêtus d'une maigre sonorité, et traduits par un récitatif continuel, qui s'épanouit rarement en une mélodie franche et développée. Cela suffisait alors pour charmer et pour émerveiller la cour de Louis XIV et les beaux esprits de son grand siècle, parce que, la musique ne faisant que de naître, on était ravi de la voir s'allier pour la première fois à la poésie dans une action noble, accompagnée d'un grand spectacle; mais il serait aussi impossible, aussi absurde de se priver des immenses

richesses, des ressources infinies accumulées dans l'art musical par deux cents ans de travaux et une nombreuse succession de beaux génies, que de se contenter de nos jours des maigres paysages des Van Eyck, qui les premiers ont essayé de rendre sur la toile l'aspect de la nature et du monde extérieur. Je sais bien que M. Wagner ne repousse pas les immenses ressources de l'art moderne pour produire les effets qu'il médite, et qu'il veut, au contraire, que le drame de l'avenir soit une mélopée inhérente à l'action, accompagnée par la grande mélodie symphonique. Qu'entend M. Wagner par la grande *mélodie?* Laissons-lui un instant la parole pour expliquer sa pensée : « La grande mélodie, telle que je la conçois, dit-il, page 64 de sa préface, est celle qui enveloppe l'œuvre dramatique tout entière. Le détail infiniment varié qu'elle présente doit se découvrir, non pas seulement au connaisseur, mais au profane, à la nature la plus naïve, *dès qu'elle est arrivée au recueillement nécessaire.* Elle doit produire d'abord dans l'âme une disposition semblable à celle que produit une belle forêt, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient d'échapper aux bruits de la ville. Cette impression, *que je laisse au lecteur à analyser, selon sa propre expérience, dans tous ses effets psychologiques,* consiste dans la *perception d'un silence de plus en plus éloquent....* Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne

alors au recueillement : ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception ; doué, pour ainsi dire, d'un sens nouveau, son oreille devient de plus en plus pénétrante ;... il entend ce qu'il croit n'avoir jamais entendu ;... les sons deviennent de plus en plus retentissants ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent,... la grande, l'unique mélodie de la forêt.... Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ;... il faut qu'il retourne dans la forêt, et qu'il y retourne au soleil couchant, car, sans cela, que pourrait-il entendre, *si ce n'est quelque mélodie italienne?* » Berlioz, Berlioz, pends-toi, tu es dépassé, et jamais tu n'en as dit autant dans tes feuilletons les plus drolatiques. Vivent l'avenir et la grande mélodie de la forêt vierge ! Il y a beaucoup de cette mélodie-là dans la partition du *Tannhäuser*, que nous allons enfin analyser.

L'ouverture de ce drame symbolique est bien connue : elle a été exécutée l'année dernière aux trois concerts donnés par M. Wagner au Théâtre-Italien. C'est un grand corps mal bâti, où l'on remarque une interminable phrase, dessinée par les violons, qui dure plus de cent mesures. Sur ce trait persistant qui paraît avoir un sens profond, puisque l'auteur le fait revenir plusieurs fois dans le cours de sa légende, les

instruments à vent, particulièrement les trombones, jettent une sorte de clameur accentuée qui forme la péroraison de cette mystérieuse préface. L'ouverture en soi n'est pas bonne ; le coloris en est terne, et la charpente défectueuse. L'ouverture du *Freyschütz*, celles d'*Oberon* et d'*Euryanthe*, les ouvertures de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*, les quatre ouvertures de *Fidelio*, celle de *Guillaume Tell*, l'ouverture de *Médée*, de Cherubini, celle du *Jeune Henri*, de Méhul, qui est si connue, sont des morceaux de musique instrumentale qui portent avec eux leur signification, des raccourcis éclatants et vigoureux qui n'ont pas besoin d'un commentaire psychologique pour être facilement compris de tous. On sent tout d'abord que M. Wagner est un esprit confus qui embrasse plus qu'il ne peut étreindre.

Au lever du rideau, on aperçoit une vaste grotte où Vénus est couchée mollement ayant à ses pieds Tannhäuser assouvi et soupirant, songeant à je ne sais quel autre bonheur plus salutaire à son âme énervée ; des nymphes, des faunes, des bacchantes, tout le personnel du vieil Olympe danse autour du couple amoureux. Vénus s'inquiète de la taciturnité hébétée de Tannhäuser, et lui demande : « A quoi songes-tu, ô toi que j'aime ? — Un rêve que j'ai fait, répond Tannhäuser, m'a rappelé les jours de ma jeunesse et les *joyeux tintements de la cloche matinale.* » On ne peut pas s'imaginer de quelle espèce de musique M. Wa-

gner a enveloppé cette scène de volupté, qui est un des lieux communs les plus usés de la poétique de l'opéra. Ni la danse des nymphes, ni l'interminable dialogue des deux amants, qui se querellent sans se comprendre et sans que jamais les deux voix parviennent à s'étreindre et à former un ensemble tolérable, n'ont inspiré au compositeur un rhythme, une harmonie, une idée musicale quelconque qui fasse saillie au-dessus d'un vaste grouillement de sons où l'oreille éperdue ne sait à quel accident se prendre. Je n'exagère pas, et je prie le lecteur de croire que j'atténue l'expression de la vérité en disant que toute cette première scène du *Tannhäuser*, qui a été écrite à Paris et qui révèle la dernière manière du maître, ne peut se comparer à rien de ce qui existe en musique. C'est le chaos, c'est le néant, mais le chaos et le néant scientifiques ; c'est cette grande *mélodie de la forêt* qui n'a rien de commun avec la mélodie italienne et qu'on ne peut goûter qu'au *soleil couchant*. Vous croyez peut-être que je plaisante? Écoutez plutôt ces beaux vers que Tannhäuser chante à Vénus :

.... Malgré ce vif délire,
Les doux parfums qu'ici j'aspire,
Tout me rappelle avec regret
L'air frais et pur de la forêt....

Le second tableau du premier acte transporte la scène dans une grande vallée pleine de lumière d'où l'on aperçoit le château féodal de la Wartbourg. Un

jeune pâtre, assis sur une éminence, chante et sans accompagnement une espèce de cantilène étrange dont il répète le refrain sur son chalumeau :

Du ravin sortait dame Holda.

Ce chant vague, monotone, qui vise à l'archaïsme d'une vieille chanson de ménestrel, a excité un sourire gaulois qui s'est changé en hilarité générale au refrain du chalumeau. L'arrivée de Tannhäuser, sa rencontre avec le landgrave et ses camarades Walther, Bitterolf et Wolfram, poëtes-chanteurs comme lui, toute cette scène de reconnaissance où le héros de la légende mystique raconte son séjour au Venusberg, ses égarements et ses remords, ne donne lieu à aucun morceau qu'on puisse classer ni définir. Ce sont des récits interminables, une mélopée à une, deux, trois et quatre voix, que ne fixe aucun dessin saisissable, une mêlée de sons, de voix et d'instruments qui n'éveille pas dans l'auditoire cette impression générale, vague, confuse, mais profonde, dont nous parle le théoricien, et qu'ont voulu produire le poëte et le musicien réunis en la personne de M. Wagner. Soit que M. Wagner se trompe comme critique, soit qu'il ne puisse réaliser comme poëte et comme compositeur l'idéal de la *grande mélodie de la forêt* qu'il conçoit pour l'avenir, il est certain que le premier acte du *Tannhäuser* n'a excité dans le public de l'Opéra que les éclats d'un rire rabelaisien.

Le second acte se passe tout entier dans la grande salle de la Wartbourg où les poëtes-chanteurs tiennent leurs assises. Élisabeth, nièce du landgrave, qui aime secrètement le chevalier Tannhäuser, y évoque les souvenirs de sa jeunesse :

Salut à toi, noble demeure!

dans une espèce de récit qu'on ne sait encore comment qualifier. Ce n'est point un air, ce n'est point un de ces beaux récitatifs tragiques comme il y en a dans *Don Juan*, dans *Fidelio*, dans *le Freyschütz*, dans *la Vestale* et dans les chefs-d'œuvre de Gluck, qui a presque créé cette forme intermédiaire entre le chant pur et développé et la déclamation notée de Lulli et de Rameau. Le chant d'Élisabeth n'a point de nom et ne saurait en avoir. Survient alors Tannhäuser, conduit par Wolfram, qui joue dans cette affaire un rôle bien singulier. Tannhäuser se jette aux pieds d'Élisabeth. L'entrevue des deux amants donne lieu à une longue scène dialoguée où les deux voix ne se réunissent que vers la conclusion, et forment alors ce que dans le vieux style on appelle un duo, qui ne manque pas d'animation. Le landgrave vient annoncer à sa nièce la fête qu'il a ordonnée et la lutte des chanteurs-poëtes qu'elle présidera avec lui. C'est pendant l'entrée des seigneurs et des nobles dames de la Thuringe dans la grande salle de la Wartbourg qu'on exécute la marche avec chœur, qui est le morceau le plus re-

marquable de toute la partition du *Tannhäuser*. Cette marche est belle, quoique peu originale, largement dessinée, et produit l'effet voulu par le poëte et le compositeur, qui, par cette page de musique franche et vraie que le public a vivement applaudie, ont réfuté les misérables sophismes du réformateur. De deux choses l'une : si M. Wagner a raison comme théoricien et initiateur d'une musique nouvelle, il a été infidèle à ses propres doctrines dans la marche et le chœur que nous venons de citer, qui sont conçus et traités selon les règles connues de l'art ; mais nous ne sommes pas la dupe des subterfuges de la vanité impuissante. Le landgrave se lève de son siége souverain et déclare dans un récit pompeux, déclamatoire et peu musical, que celui qui aura le mieux compris le mystère de l'amour recevra sa récompense de la main d'Élisabeth. Alors commence une interminable psalmodie sur des vers burlesques où il est impossible de saisir la trace d'une idée, d'un sentiment caractérisé. Ce triple galimatias mystique que débitent tour à tour les trois chanteurs Wolfram, Bitterolf et Tannhäuser, appuyés par le chœur qui intervient dans le débat par de courtes interjections, comme le chœur de la tragédie antique sans doute; cette scène, qui a été fort raccourcie, et où l'on ne peut louer que de rares accents dans l'hymne de Wolfram en l'honneur de l'amour idéal, précède une prière qu'Élisabeth adresse aux rivaux de Tann-

häuser, déclamation sèche qui va aboutir à un assez bel ensemble choral :

> Un ange nous vient apparaître
> Pour proclamer l'arrêt des cieux.

Mais à ce court moment de répit, où le compositeur, fidèle aux lois de son art, réfute de nouveau les erreurs du théoricien, succède un effroyable déchaînement de sons discordants qui constitue le finale du second acte, et dans lequel le critique novateur reprend sa revanche sur l'artiste et le musicien. C'est ainsi que dans cette œuvre étrange on voit tour à tour l'instinct de l'homme de talent avoir raison du sophiste, et le réformateur malheureux triompher du poëte et du musicien.

Le troisième acte transporte de nouveau la scène dans la vallée de la Wartbourg. Il fait nuit, et Wolfram, qui vient errer là on ne sait trop pour quel motif, y rencontre Élisabeth agenouillée devant une image de la Vierge. Il plaint le sort de cette noble fille, qui attend avec anxiété l'arrivée des pèlerins qui viennent de Rome, et parmi lesquels elle espère voir son cher Tannhäuser. En effet, une troupe de pèlerins traverse alors le théâtre en chantant une prière en chœur :

> Salut à vous, ô beau ciel! ô patrie!

et dont le motif se développe et s'épanouit en un *crescendo* d'un très-bel effet. Admirablement accompagné

Par une phrase tirée de l'ouverture, ce chœur a été vivement applaudi comme il méritait de l'être, ce qui prouve que le public n'avait aucune prévention contre le talent et la personne de M. Wagner. La prière d'Élisabeth qui suit le chœur des pèlerins :

> O vierge sainte! que ta grâce
> Enfin m'élève jusqu'à toi!

forme encore un chant vague et inarticulé, une sorte de prose liturgique qui semble n'appartenir à aucune tonalité précise, mais dont la couleur générale et le caractère semi-religieux ne me déplaisent pas. J'en dirai autant de la partie symphonique qui accompagne la sortie d'Élisabeth, et qui dure jusqu'à ce qu'elle ait disparu dans les hauteurs de la montagne. C'est dans cette scène et dans l'hymne du soir que chante Wolfram bientôt après :

> O douce étoile, feu du soir,
> Toi que j'aimai toujours revoir!

que M. Wagner me semble avoir le mieux réussi à réaliser cette mélodie flottante qui se dégage lentement, vous *enveloppe* comme d'un nuage de poésie et vous communique une émotion calme, mais élevée et noble. Toutes les fois qu'une œuvre d'art produit cette émotion désirée qui dilate notre âme et élève notre esprit à la hauteur d'une situation poétique, il faut en savoir gré à l'artiste et ne pas trop le chicaner sur les moyens qu'il a employés pour obtenir un si

bon résultat. Le troisième acte ne contient plus qu'une longue déclamation de Tannhäuser racontant à Wolfram son voyage à Rome, et où l'on peut remarquer quelques élans, quelques accents heureux au milieu d'une mélopée informe, terne et assourdissante, qui vous accable d'un ennui mortel.

Telle est cette œuvre étrange, que nous avons eu le courage d'entendre quatre fois avec une abnégation qui doit nous mériter quelque indulgence. Nous nous sommes appliqué, et cela nous arrive souvent, à plaider la cause de M. Wagner, à ne pas nous éloigner de son point de vue et à juger le résultat de ses efforts d'après ses propres doctrines. Nous nous sommes dit intérieurement : Ce n'est pas assez pour un critique de comprendre et d'aimer les belles choses, il faut encore savoir affronter la laideur avec calme et résolution. Où est le mérite d'admirer Mozart, le plus divin et le plus exquis des musiciens, d'admirer avec mesure Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert et le grand Sébastien Bach, ce dernier des scolastiques ; de connaître le prix des chefs-d'œuvre de Gluck, de Hændel, de Palestrina, de Jomelli, de Cimarosa, de Rossini, de Meyerbeer, de Spontini, Méhul, Hérold et de M. Auber? Ce sont là de vrais musiciens, des artistes créateurs, aussi différents que le temps et le pays où ils se sont produits, et qui ont su être originaux en respectant les lois éternelles de l'art, novateurs sans rompre la chaîne de la tradition.

Tout le monde apprécie les œuvres de ces hommes admirables, qui ont pu être contestés un moment sans avoir été jamais entièrement méconnus. Ce n'est point se distinguer de la masse des esprits cultivés que de dire tout bonnement que Corneille et Racine sont de grands poëtes et qu'*Athalie* est le plus parfait chef-d'œuvre qui existe dans aucune langue.—Prouve le contraire, élève-toi au-dessus de ces lieux communs! me suis-je écrié dans un élan tout lyrique, dis avec M. Wagner que la musique de Mozart n'est bonne qu'à *faciliter la digestion* des convives d'un banquet royal, traite Rossini de petit garçon qui n'a pas fait, comme M. Wagner, des études de contre-point, parle avec hauteur et pitié des maîtres français, de l'école italienne et de sa *petite mélodie;* plonge-toi, *au soleil couchant*, dans *la grande mélodie de la forêt* inventée par M. Wagner, donne la main à MM. Listz, Brendel, Hans de Bulow, et affirme que le *plain-chant* que débite la pauvre Élisabeth au troisième acte du *Tannhäuser* est aussi beau que le trio de *Guillaume Tell!* Enfin sois digne des circonstances, confonds ton *subjectif* avec l'*objectif* de M. Wagner, élève-toi à cette haute synthèse de la philosophie de l'absolu, et quand tu seras parvenu au sommet de cet idéal du néant, *in cima del campanile*, tu n'y verras plus goutte, et tu comprendras alors que le blanc et le noir, la nuit et le jour, le chaud et le froid, le vrai et le faux, le juste et l'injuste, le beau et le laid, *Guillaume Tell* et *le*

Tannhäuser, ce n'est qu'une seule et même chose; tu seras considéré comme un grand esprit alors, et tu passeras pour le phénix des critiques de l'avenir!

Malgré tous les avantages qu'il y aurait pour notre amour-propre à poursuivre ce rêve d'ambition, nous sommes forcé de convenir que *le Tannhäuser* a été fort bien jugé par le public de Paris, et que la chute de ce mauvais ouvrage nous paraît être irrévocable. Nous croyons avoir le droit de nous réjouir d'un événement que nous avons prévu et ardemment désiré. Il y a dix ans que nous combattons les doctrines funestes propagées par M. Wagner et ses partisans, qui sont pour la plupart des écrivains, des peintres, des sculpteurs, des quasi-poëtes, des avocats, des démocrates,des esprits faux, des femmes sans goût, rêvasseuses de néant qui jugent les beautés d'un art de sentiment, qui doit plaire à l'oreille avant de toucher le cœur, à travers un symbolisme creux et inintelligible. Il y a dans la partition du *Tannhäuser* trois morceaux de musique écrits dans les conditions ordinaires de l'art, qui ont été compris immédiatement par le public et applaudis plus qu'ils ne méritent de l'être : c'est l'ouverture, cadre symphonique mal dessiné, où l'on ne peut saisir qu'une immense spirale des violons que l'auteur ramène incessamment dans le cours de sa légende; c'est la marche du second acte et le chœur des pèlerins au troisième. Nous serons

plus généreux que ne l'a été le public en tenant compte à M. Wagner de l'ensemble choral que nous avons déjà signalé au second acte : *Un ange nous vient apparaître*, — de la couleur religieuse de la prière d'Élisabeth, — du mouvement symphonique qui accompagne sa sortie et de l'hymne du soir que chante Wolfram par l'organe exercé de M. Morelli. Ces fragments de vague mélopée et de récit symphonique, auxquels on ne saurait donner une qualification plus précise, ne sont pas à dédaigner, puisqu'ils éveillent dans le cœur un frémissement généreux et communiquent à l'imagination un mouvement poétique. Quand M. Wagner a des idées, ce qui est rare, il est loin d'être original ; quand il n'en a pas, il est unique et impossible.

L'exécution du *Tannhäuser* a été ce qu'elle pouvait être. M. Niemann, attaché au théâtre royal de Hanovre, que M. Wagner avait désigné lui-même comme l'artiste le plu capable d'interpréter le rôle du chevalier chanteur, est un blond grand et jeune Germain ; il possède une forte voix de ténor élevé qui n'a pas été soumise à une bonne discipline vocale. M. Niemann, qui ne manque pas de sentiment dramatique, car il est à bonne école, ayant épousé Mlle Seebach, la première tragédienne de l'Allemagne, M. Niemann n'a pas succombé à sa tâche difficile, et a su garder son aplomb en face d'un public qui ne ménageait pas les manifestations de son mécontentement. Toutefois que

M. Niemann profite de la leçon pour apprendre à mieux diriger un organe vigoureux qui n'est pas sans défauts. Mme Tedesco dans le rôle de Vénus, Mlle Sax dans celui d'Élisabeth, ont fait preuve de bonne volonté en faisant entendre leurs belles voix, et il n'y a que M. Morelli qui, dans le rôle de Wolfram, se soit complétement sauvé de la déroute générale, en prêtant à la mélopée métaphysique de M. Wagner un accent musical qui ne s'y trouve pas. Quant à l'orchestre, si bien dirigé par M. Dietsch, il a fait des miracles. En résistant aux prétentions incroyables de M. Wagner, qui voulait prendre lui-même le bâton du commandement, ce qui eût été contraire aux règlements et à la tradition, M. Dietsch a prouvé qu'il a le sentiment de sa dignité aussi bien que le talent nécessaire pour bien remplir le poste qu'il occupe.

Il était grandement temps que le public parisien arrêtât par un coup vigoureux les prétentions de l'auteur du *Tannhäuser*. Sans avoir jamais douté de l'inanité de ses efforts pour donner le change au goût et au bon sens de la France, nous n'espérions pas que M. Wagner, son système et son œuvre seraient aussi promptement jugés et mis hors de discussion. Cet événement aura d'heureux résultats, même en Allemagne, où les partisans du réformateur superbe ne sont pas aussi nombreux qu'on a voulu le faire croire. M. Wagner aura perdu dans cette bataille décisive

jusqu'à sa réputation d'homme systématique, intrépide et plein de foi en la bonté de sa cause, car il a consenti à toutes les coupures, à toutes les mutilations de son œuvre qu'on lui a proposées! C'était bien la peine de faire tant de bruit, de se donner les airs d'un Galilée qui souffre et ne cède pas, d'organiser une société de propagande, de lancer des programmes, des préfaces insultantes, des biographies menteuses et des portraits où M. Wagner est représenté une plume à la main, méditant ses chefs-d'œuvre.... pour venir échouer misérablement devant les éclats de rire d'un public en belle humeur! Il fallait vaincre ou se retirer fièrement avec sa partition intacte, en disant aux Parisiens : « Vous n'êtes pas encore dignes de comprendre les profondeurs philosophiques de la musique que je destine aux générations futures! »

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, M. Wagner n'est point un artiste ordinaire. Esprit ambitieux, imagination troublée qui n'entrevoit que confusément l'idéal où elle aspire, organisation nerveuse et forte où la volonté domine la grâce et le sentiment, l'auteur du *Tannhäuser* et du *Lohengrin* est un type exagéré de certains défauts particuliers à son pays et au temps où il s'est produit. Un peu poëte, un peu littérateur, démocrate et grand sophiste, M. Wagner a voulu tirer de l'art musical ce qu'il ne saurait contenir sans altérer son essence : des idées pures et des symboles. Au lieu de viser à la beauté, premier but

de tous les arts, de viser à la forme, sans laquelle l'esprit humain ne peut rien comprendre, puisque rien n'existe pour lui qu'à la condition de se limiter, M. Wagner, qui a du talent et n'a pas d'invention, s'est jeté à corps perdu dans quelques rêveries métaphysiques, et il a essayé de faire de la philosophie avec des sons, ne pouvant créer des chants expressifs, accessibles à tous les mortels qui ont un cœur et des oreilles. Parce que les mauvais compositeurs italiens abusent des formules banales, des cadences plates, des *cabalettes* vulgaires, des fioritures et des accompagnements de guitare, comme les mauvais compositeurs allemands s'enivrent de combinaisons harmoniques sans issue, de modulations incidentes et de divagations symphoniques, M. Wagner méconnaît la puissance créatrice du génie italien, génie sain et grandiose, qui a su réunir l'ordre à l'inspiration la plus haute, et qui a eu de l'imagination jusque dans les sciences mathématiques et dans le droit; il méconnaît les dons de cette race privilégiée qui a civilisé l'Europe et enseigné la musique à l'Allemagne! Poussé, exalté par une petite cabale de Teutons furieux, qui ont pris certaines parties malades des dernières productions de Beethoven pour l'arcane d'une nouvelle évolution de l'art musical, M. Wagner a rompu tout lien avec le sens commun et la grande tradition de l'école allemande, et il s'est constitué le prophète obscur d'un avenir impossible. La leçon

qu'il vient de recevoir à Paris est rude, mais juste et salutaire. On dit vulgairement que, *si le ciel tombait, il y aurait beaucoup d'alouettes de prises!* Nous pouvons assurer que la chute du *Tannhäuser* a tué en germe un grand nombre d'imitateurs de M. Wagner, qui eussent été heureux de masquer leur impuissance en professant de mauvais principes. Il y en a jusqu'à trois que je pourrais citer qui déjà se disposaient à se frapper le front en s'inclinant devant la *grande mélodie de la forêt*, dont leurs propres œuvres portent plus d'une trace. Ils se raviseront maintenant et crieront : *Haro sur le baudet!* car ce sont d'habiles politiques.

Quant à nous, humble adorateur des belles choses, qu'il nous soit permis encore une fois de nous réjouir d'un événement qui confirme la vérité des doctrines que nous professons depuis une quinzaine d'années. Ces doctrines, nous ne les avons pas inventées, nous les avons dégagées de l'histoire et des chefs-d'œuvre du génie, et on est fort quand on peut s'appliquer ces belles paroles de l'évangéliste : « Celui qui parle de soi-même cherche sa propre gloire, mais celui qui cherche la gloire de celui qui l'a envoyé est véridique, et il n'y a point d'injustice en lui[1]. »

La chute du *Tannhäuser* à Paris, où il n'a eu que

1. « Qui a semetipso loquitur gloriam propriam quærit; qui au-
« tem quærit gloriam ejus qui misit eum, hic verax est, et inju-
« stitia in illo non est. » (Saint Jean.)

trois représentations, l'une plus bruyante que l'autre, a produit, en Allemagne, l'effet que nous avions prévu. M. Richard Wagner y a été plus contesté qu'il ne l'était avant par la grande majorité de ses compatriotes. Le ténor, M. Niemann, a été forcé de résilier son engagement et s'en est retourné dans son pays qu'il n'aurait jamais dû quitter. Les deux sœurs Marchisio, dont nous avons parlé l'année dernière, ont cessé également de faire partie du personnel de l'Opéra où leur présence, pendant une année, n'a produit qu'un effet bien inférieur à celui qu'on en espérait. Ce sont deux cantatrices de talent qui ne peuvent pas être séparées sans perdre beaucoup du charme qui résulte de la fusion de leurs deux voix de soprano et de contralto. Peu douées de grâces naturelles, manquant de distinction, les Marchisio n'ont pas assez d'élan et d'initiative dramatique pour satisfaire à toutes les exigences du répertoire de l'Opéra. Carlotta, le soprano, qui s'est essayée dans le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, n'y a pas révélé un goût bien sévère, surtout dans l'admirable romance de *Sombres forêts*, dont elle a chiffonné le style délicat. A tout prendre, les Marchisio ont bien fait de retourner à leurs premières amours. Un ténor, M. Labat, a débuté dans l'Éléazar, de *la Juive*, où il n'a fait preuve ni d'intelligence dramatique, ni de grande expérience comme chanteur. Ancien professeur d'histoire dans un collége de province, M. Labat a commencé un peu

tard à s'occuper d'un art qui exige de la jeunesse et certains avantages physiques qui permettent d'attendre que le talent se développe. M. Labat a disparu de l'Opéra comme il était venu.

Un agréable ballet en un acte, *Graziosa*, qui était destiné à tempérer les beautés trop sévères du *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner, a été donné à l'Opéra le 25 mars. La scène se passe à Naples, sous le gouvernement espagnol, avec les costumes les plus riches. La musique est de M. Théodore Labarre, et elle pourrait être plus originale et moins banale; mais Mme Ferraris y valait plus que son pesant d'or, tant elle y était légère et charmante, surtout dans la scène piquante avec les gendarmes dont elle déjouait la vigilance. Ce joli ballet de MM. Petitpas et Derby, a juste les proportions voulues pour ceux qui aiment la danse, mais qui l'aiment sans excès.

Mme Gueymard s'est essayée pendant un certain nombre de représentations dans le beau rôle de Valentine, des *Huguenots*. Il nous semble que cette cantatrice ne possède pas toutes les qualités qu'exige l'héroïne d'un si beau drame ; elle y a manqué d'un peu de noblesse, et ce n'est pas sans efforts visibles qu'elle a pu rendre les effets de l'incomparable scène d'amour du quatrième acte. Mme Gueymard a été obligée de raccourcir les phrases en respirant trop souvent, en ralentissant les mouvements de cette puissante mélopée. On a repris aussi l'œuvre inté-

ressante de M. Félicien David, *Herculanum*, avec Mme Tedesco dans le rôle d'Olympia, créé, dans l'origine, par Mme Borghi-Mamo. Le 29 mai on a donné à ce grand théâtre un ballet-pantomime en un acte, *le Marché des Innocents*, agréable badinage que MM. Petitpas et Pugni ont fait représenter pour la première fois au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg. Mme Petitpas, une danseuse russe fort piquante, y a débuté avec succès ; on l'a vivement applaudie, surtout dans le pas de la *Gizanka*, qui était ingénieusement dessiné. La musique de M. Pugni était facile, abondante et très-bien rhythmée.

L'Opéra a passé l'été non pas à chanter, comme la cigale, mais à danser aux sons de la musette de M. Offenbach. Des ballets accompagnés d'un acte de *Lucie*, de Donizetti, ou du *Comte Ory*, de Rossini, n'ont cessé d'y attirer cette foule ahurie qu'amènent à Paris chaque jour les chemins de fer. Pourquoi les théâtres se donneraient-ils la peine d'inventer des pièces nouvelles et intéressantes, des plaisirs délicats, et pourquoi l'Opéra s'inquiéterait-il de changer un répertoire, usé et fatigant? Le public, cet être multiple et divers, n'existe plus; il n'y a dans les théâtres que des spectateurs réunis par la main du hasard, et qui n'ont ni le temps, ni la patience, ni le goût de désapprouver quoi que ce soit.

Cependant on a repris à l'Opéra, dans le mois de novembre, *Pierre de Médicis*, de M. le prince Ponia-

towski, pour les débuts d'un artiste de talent, M. Faure, qui a quitté une chaumière, où il était heureux et considéré, pour un palais où il n'est pas certain qu'il puisse rester longtemps. L'opéra de M. Poniatowski et de ses collaborateurs n'a pas gagné en saveur depuis l'année dernière. C'est une bien faible musique, inspirée par un bien triste *scenario*. Ce que c'est que de nous et des œuvres de ce temps! Le public lui-même a paru étonné de la complexion maladive de *Pierre de Médicis*, composée de ressouvenirs de M. Verdi et de bien d'autres encore! Ce sont des imprécations, des exclamations, des points d'orgue continus qui ne vous laissent pas un moment de repos. Excepté M. Faure, qui chantait pour la première fois la partie de Julien de Médicis, remplie, dans l'origine, par Bonnehée, les autres rôles ont été remplis par les mêmes artistes qui les avaient créés l'année dernière. Mme Gueymard, qui a été très-applaudie dans le rôle de Laura Salviati, est toujours cette jolie Flamande bien portante et bien joufflue, qui chante de tout son cœur et de toute sa belle voix sans que cela paraisse suffisant. Elle manque de distinction comme comédienne, et ne paraît pas se douter que l'art de chanter se compose de nuances. Sa voix, qui était d'une si bonne trempe, devient courte et s'essouffle promptement. Mme Gueymard qui se croit, bien à tort, une cantatrice de premier ordre, n'a pas fait un pas en avant depuis qu'elle est

à l'Opéra ; elle y a seulement contracté un défaut qui tend à devenir bien désagréable : elle remue le menton à chaque mot qu'elle prononce, et ne peut lier deux sons sans déranger la symétrie de sa jolie figure. Le véritable intérêt de la reprise de *Pierre de Médicis* était l'apparition de M. Faure. Il est jeune, d'un physique agréable, intelligent, et doué d'une voix de baryton qu'il dirige habilement, mais qui pourrait être d'une meilleure qualité. En effet, la voix de M. Faure, qui a du mordant et de l'étendue, semble venir du fond de l'épigastre, et produit un effet singulier de *ventriloquie.* Enfant de Paris et élève du Conservatoire, M. Faure a débuté à l'Opéra-Comique, il y a quelques années, et il s'est fait particulièrement remarquer dans *le Pardon de Ploërmel*, où il a créé le rôle d'Hoël avec beaucoup de succès. Pourquoi M. Faure a-t-il quitté le genre mixte de l'Opéra-Comique, auquel la nature semble l'avoir destiné, pour courir les aventures d'un virtuose italien dans une langue qu'il ne connaît pas? Il a dû s'apercevoir à Londres et à Berlin qu'on ne donne pas facilement le change à sa vocation. M. Faure a mieux fait de se risquer sur la grande scène de l'Opéra, où il a été accueilli avec faveur et justice. Il a chanté avec beaucoup de goût l'air du troisième acte, et a prêté à tout le rôle de Julien une dignité que M. Bonnehée ne connaissait pas. L'administration de l'Opéra, en attirant M. Faure dans ses filets, a fait un acte

d'habileté. Il reste à savoir si l'artiste n'a pas commis une grosse maladresse en jouant ainsi le tout pour le tout. Que la destinée de M. Roger serve d'exemple modérateur à M. Faure !

Enfin, la reprise d'*Alceste*, tragédie lyrique de Gluck, a eu lieu le 21 octobre. Les grandes beautés que renferme cette œuvre remarquable ont été comprises et senties par le public du dix-neuvième siècle. C'est un point capital qu'il importe de constater d'abord.

La partition de l'*Alceste* française, qui fut représentée à l'Opéra pour la première fois le 16 avril 1776, est un remaniement de l'*Alceste* italienne, qui fut composée à Vienne et représentée sur le théâtre du *Bourg* de cette ville le 16 décembre 1767. Gluck a fait pour *Alceste* ce qu'il avait déjà fait pour *Orphée*, il a pris dans la première forme de son œuvre ce qu'il a cru pouvoir être approprié au goût du public français et aux moyens d'exécution que lui offrait alors l'Académie royale de musique.

On sait que la carrière de Gluck peut se diviser en trois périodes bien distinctes. Dans la première, qui dure jusqu'en 1760, il vit d'instinct, il parcourt l'Italie et compose des opéras au goût de la nation qui l'accueille bien ; il obtient de nombreux succès par des œuvres plutôt improvisées que méditées, où se révèlent cependant les propriétés de son génie dramatique. Retiré à Vienne, qui fut toujours son lieu

de refuge, il y médite sur la marche qu'il doit suivre, se forme une vue plus nette de la destinée de l'art qui a fait sa renommée, et se propose un but mieux approprié aux tendances de sa forte nature. C'est dans de pareilles dispositions qu'en 1762 il compose *Orfeo*, qui marque le commencement de la seconde période, période de réflexion et de système, qui se termine par *Alceste*. La partition de l'*Alceste* italienne, qui fut publiée à Vienne en 1769, contient une dédicace au duc de Toscane, où Gluck, par la plume de son poëte favori Calzabigi, expose les idées qui ont dirigé son génie dans la création de son œuvre. Nous examinerons tout à l'heure la portée et la nouveauté de la réforme entreprise par ce grand musicien. Après avoir donné encore à Vienne, en 1770, *Paride ed Elena*, dont il dédia la partition au duc de Bragance, avec une préface où il se plaint fort injustement des critiques amères de ses contradicteurs, après un voyage fait à Parme, où son opéra d'*Orfeo* fut chanté de nouveau avec un immense succès par le sopraniste Millico, qui devint son ami, Gluck se prépare à prendre une grande décision, qui doit agrandir sa renommée et consolider la réforme qu'il a voulu opérer dans le drame lyrique. Il vient en France et donne successivement sur le premier théâtre lyrique de la nation *Iphigénie en Aulide* en 1774, *Orphée* dans la même année, *Alceste* en 1776, *Armide* en 1777, et *Iphigénie en Tauride* en 1779. Les grandes beautés et les défauts de

ces chefs-d'œuvre soulèvent une polémique ardente et divisent les beaux esprits du temps en deux partis exclusifs qui nient chacun une moitié de la vérité. Gluck cependant sort vainqueur de la lutte; il se retire à Vienne, où il mène pendant quelques années une existence heureuse, et il y meurt le 25 novembre 1787, presque la veille de la première représentation de *Don Giovanni* à Prague, laissant une gloire impérissable. Il avait soixante-treize ans.

J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer dans le premier volume de *l'Année musicale*, en parlant de la reprise d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique, que le génie de Gluck avait été attiré naturellement vers les sujets antiques, vers les légendes d'or de la Grèce héroïque. Il n'a composé qu'un seul opéra sur un sujet emprunté à la poésie moderne, c'est *Armide*. *Baucis e Filemone*, *Aristeo*, *Telemaco*, *Orfeo*, *Paride ed Elena*, *Alceste*, les deux *Iphigénies*, *Écho et Narcisse*, tels sont les titres des opéras les plus connus du maître. En choisissant le sujet d'*Alceste* après avoir écrit *Telemaco* et *Orfeo*, Gluck abondait sciemment dans le sens intime de ses inspirations naturelles.

Le poëte italien Calzabigi, qui avait déjà fait pour Gluck le poëme d'*Orfeo*, traita celui d'*Alceste* sur la donnée bien connue du chef-d'œuvre d'Euripide. — Admète, roi de Thessalie, très-aimé de ses sujets, doit mourir. Pourquoi les dieux exigent-ils ce sacrifice? Les dieux de l'antiquité, pas plus que ceux des âges

modernes, n'expliquent jamais leur volonté. Alceste, femme d'Admète, qui adore son époux, veut s'immoler pour lui, afin de conserver à ses enfants et aux peuples de la Thessalie un père tendre, un roi vénéré. C'est dans la lutte généreuse d'Alceste et d'Admète, dans les situations diverses qui en résultent, dans les nobles sentiments de la mère et de l'épouse, dans les exhortations du chœur, qui, comme un écho de la foule présente à l'action, répercute la douleur et la tristesse des principaux personnages, que consiste tout l'intérêt de la tragédie d'Euripide. Hercule, se rendant en Thrace pour y enlever les chevaux de Diomède, vient demander l'hospitalité à son ami Admète. Il apprend, par les vieillards qui sont groupés à la porte du palais désert, le malheur que vient d'éprouver Admète et la mort d'Alceste. Hercule alors prend une résolution digne de son courage : il descend aux enfers, enlève Alceste aux puissances infernales, et la rend à son époux et à ses enfants. Telle est la donnée qu'Euripide avait reçue de la tradition, et d'où il a tiré un chef-d'œuvre de pathétique qui a traversé les siècles. Il est une scène toutefois qu'aucun des nombreux imitateurs d'Euripide n'a osé reproduire, c'est celle de Phérès. Le vieux père d'Admète vient apporter de riches présents pour orner le cerceuil d'Alceste, en exprimant sa reconnaissance pour cette femme admirable, qui, en mourant volontairement, lui a conservé les jours d'un fils aimé. Il

s'engage alors entre Admète et son père un horrible combat d'égoïsme et de lâcheté humaine, qui ne paraît pas avoir étonné ni scandalisé le public de l'antiquité. La conscience moderne, beaucoup plus délicate et plus susceptible, ne supporterait pas un pareil spectacle, et on a eu grandement raison d'écarter de toutes les imitations qui ont été faites du chef-d'œuvre d'Euripide une scène scandaleuse et véritablement immorale.

Pour donner une idée du sentiment profond et touchant qui règne dans la tragédie d'Euripide, et qui a inspiré le grand musicien dont je m'occupe, je veux citer un passage de la première partie, alors qu'une esclave, sortant du palais d'Admète, raconte les tristes apprêts de la mort d'Alceste. J'emprunte la traduction de ce passage aux études intéressantes de M. Patin sur les tragiques grecs. « Dès qu'Alceste a senti l'approche du moment fatal, elle a baigné son beau corps dans l'eau pure du fleuve, et, tirant de ses coffres de cèdre ses riches vêtements, elle s'en est parée; puis, se tenant devant son foyer en présence de Vesta : « O déesse, a-t-elle dit, ô ma souveraine, « prête à descendre vers les sombres demeures, je me « prosterne pour la dernière fois à tes pieds. Tiens lieu « de mère à mes enfants. Donne à l'un une épouse qui « l'aime, à l'autre un époux digne d'elle. Qu'ils ne meu- « rent point, comme leur mère, d'une mort prématu- « rée; mais que, plus heureux, au sein de leur terre

« natale, ils remplissent toute la mesure de leurs « jours! » Ensuite elle s'est approchée de chacun des autels qui sont dans le palais d'Admète, et en priant elle les couronnait de verdure. Elle les parfumait de feuilles de myrte, sans pleurer, sans gémir, sans que la pensée de son malheur altérât en rien le doux éclat de son visage; mais lorsque, entrée dans sa chambre, elle s'est jetée sur son lit, alors elle a versé des larmes et s'est écriée : « O toi, où fut dénouée ma ceinture « virginale par l'homme pour qui je meurs, couche « nuptiale, adieu! Je ne puis te haïr, quoique tu m'aies « perdue. C'est pour ne point te trahir, pour ne point « trahir mon époux, que je meurs. Peut-être une autre « femme te possédera-t-elle, non pas plus chaste, mais « plus heureuse! » Et elle la tenait embrassée, et elle l'arrosait de torrents qui coulaient de ses yeux. Enfin, lorsqu'elle s'est rassasiée de larmes, elle quitte la chambre et bientôt y rentre, elle en sort et y revient sans cesse, et se précipite cent fois sur sa couche. Cependant ses enfants s'attachaient à ses habits et pleuraient; elle les prenait dans ses bras, les baisait tour à tour, comme devant bientôt mourir. Tous les esclaves erraient çà et là dans le palais, gémissaient sur la destinée de leur maîtresse; elle leur tendait la main à tous, et il n'en est pas de si misérable à qui elle n'ait parlé, dont elle n'ait reçu les adieux[1]. »

1. *Études sur les tragiques grecs*, par M. Patin, t. Ier, p. 201 et 202.

Le sujet d'*Alceste* a été traité par un grand nombre de poëtes modernes. En France, Racine a failli écrire un chef-d'œuvre de plus sur cette donnée qu'a longtemps caressée son doux et beau génie. Quinault, on le sait, a fait pour Lulli un *libretto* ingénieux sur *Alceste*, qui a été représenté à l'Opéra en 1674. Le poëte Wieland a composé également sur ce sujet un poëme d'opéra qui a été mis en musique par un compositeur obscur, Schweitzer, représenté sur le théâtre de Weimar en 1773. Enfin l'ami et le poëte favori de Gluck, Calzabigi, sut choisir dans l'*Alceste* d'Euripide les scènes et les situations qu'il jugea devoir inspirer heureusement le grand musicien pour qui il travaillait. Son *libretto*, auquel Gluck a sans doute mis la main, est après tout suffisant, puisqu'il a suscité un chef-d'œuvre qui survit à un siècle de révolutions.

Je l'ai dit, l'*Alceste* italienne de Gluck a été représentée pour la première fois à Vienne sur le théâtre du Bourg (*Nächst der Burg*) le 16 décembre (un dimanche) 1767. L'empereur et une partie de sa cour assistaient à la représentation. Le succès fut grand et si peu contesté que, pendant deux ans, on ne voulut pas entendre autre chose. Un journal du temps, le *Diarium* de Vienne, rendit compte de cette représentation en donnant une analyse détaillée de la pièce et de la musique, dont il constate la réussite. Un critique distingué, qui habitait Vienne, où il était secrétaire

de l'Académie de peinture, Sonnenfels, mort dans cette ville en 1817, a écrit une série de lettres sur les théâtres de cette ville éminemment musicale, où il parle longuement d'*Alceste*, qu'il proclame un chef-d'œuvre. Après la première représentation, il écrivait les lignes suivantes : « Je suis dans le pays des merveilles. J'ai vu à l'ouverture du théâtre près du Bourg un opéra sérieux italien sans castrats, de la belle musique sans gargouillades, un poëme italien sans afféterie : voilà le chef-d'œuvre qu'il m'a été donné d'admirer[1]. » Ainsi donc, faiseurs de martyrologes, vieux rapins éconduits par la muse qui repousse vos stériles étreintes, effacez de vos listes funéraires le nom d'*Alceste* et celui de Gluck ; laissez là vos interminables lamentations sur l'ingratitude des hommes et la prétendue stupidité du public! L'histoire est bien plus remplie de charlatans qui réussissent un moment à tromper les contemporains que de vrais génies méconnus.

Le rôle d'Alceste fut composé pour la Bernasconi, cantatrice jeune et charmante, qui possédait une belle voix de soprano d'une étendue de trois octaves. Le critique que j'ai cité plus haut, Sonnenfels, fait le plus grand éloge du jeu expressif de la Bernasconi et de la manière large dont elle disait le récitatif. Elle paraît avoir été surtout remarquable dans l'air pathé-

1. Voy. *Vie de Gluck*, p. 125, par Anton Schmid.

tique qui termine le second acte : *È il più fiero di tutti i tormenti*. Le rôle d'Admète fut créé par Tibaldi, chanteur froid, assure-t-on, mais qui avait une des plus belles voix de ténor qu'on pût entendre. Il paraît s'être surpassé dans le rôle d'Admète, que Gluck lui avait fait étudier avec soin.

Après avoir donné à la France *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, Gluck, aidé par le bailli du Rollet, qui avait fait pour lui le *libretto* d'*Iphigénie*, arrangea pour la scène de l'Opéra sa partition d'*Alceste*. Le poëme de Calzabigi, qui n'était pas à dédaigner, quoi qu'en disent aujourd'hui de très-petits esprits qui ne louent guère que les vivants, fut légèrement modifié, et Gluck fit entrer dans le nouvel arrangement plusieurs morceaux de la partition italienne. Dans la troisième et dernière période de sa carrière, Gluck a refondu ainsi dans les ouvrages qu'il a composés pour la France une grande partie des morceaux saillants de ses opéras italiens. Ce procédé parfaitement légitime a été également suivi par Hændel, qui a fait entrer dans ses grands et magnifiques *oratorios* presque toutes ses compositions antérieures. Représentée pour la première fois sur la scène de l'Opéra le mardi 16 avril 1776, *Alceste* fut à la fois l'objet d'un profond enthousiasme et de critiques non moins légitimes. Les deux partis qui s'étaient formés à l'arrivée de Gluck en France, partis extrêmes qui ne faisaient que renouveler la lutte engagée en 1752 sur la musique

italienne et la musique française, ces deux partis se retrouvèrent en face l'un de l'autre à l'apparition d'*Alceste*, et n'ont pas cessé d'exister jusqu'à la Révolution. Si le génie de Gluck a triomphé du temps et des rivaux qu'on lui opposait, les doctrines émises par ses contradicteurs ont été consacrées par les progrès de l'art musical. *Alceste*, après tout, eut un grand succès. Repris en 1779, en 1786, en 1797 et en 1825, ce bel ouvrage n'a disparu du répertoire de l'Opéra qu'à l'arrivée de Rossini.

Que voulait Gluck? quelles étaient ses vues systématiques? quelle est la doctrine qu'il a formulée dans sa fameuse dédicace de l'opéra italien d'*Alceste* au duc de Toscane? « Lorsque j'entrepris, dit-il, de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui du plus pompeux et du plus beau des spectacles en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures

sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre la fin d'une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.... J'ai cru que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté : je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression; enfin *il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier en faveur de l'effet*. Voilà mes principes... Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle dans une ville aussi éclairée m'a démontré que la simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts. »

Ce sont là de nobles paroles, dignes de l'homme de génie qui les a dictées, et applicables, comme le dit Gluck, à tous les arts; mais elles ne contiennent qu'une vérité reconnue depuis longtemps par tous les grands musiciens, par tous les artistes supérieurs. Le Poussin eût signé des deux mains la doctrine de Gluck, et il n'y avait en Italie aucun compositeur sérieux qui pensât autrement. A qui ferait-on croire que

des musiciens comme Scarlatti, comme Léo, Pergolèse, Traetta, Jomelli, qui ont laissé des motets, des airs et des duos d'un pathétique et d'un sentiment admirables, ne fussent pas d'avis que la musique doit exprimer le sens des paroles et se soumettre à la vérité des situations? Si Palestrina eût composé pour le théâtre, qui n'existait pas de son temps, eût-il procédé autrement que dans ses messes, dans ses motets, dans ces *improperii* de la Passion, où il s'est inspiré si profondément de la parole sacrée? Les vices de l'*opera seria* étaient si bien reconnus en Italie que le grand Marcello de Venise les a attaqués dans un opuscule charmant, *Il teatro alla moda*, publié trente ans avant l'avénement de Gluck. Métastase, Planelli, Ximeneo, l'abbé Conti, l'abbé Mattei, le P. Martini de Bologne, Beccaria, tous les écrivains, tous les critiques, tous les esprits distingués étaient du même avis sur les extravagances des chanteurs, sur les invraisemblances choquantes des *libretti*, qui avaient transformé l'*opera seria* italien en un véritable concert. Que voulaient donc ces beaux esprits et ces musiciens ingénieux de la Renaissance, tels que Caccini, Peri, Emilio del Cavaliere, Vincent Galilée, père du grand astronome, Corsi, Rinuccini et tant d'autres qui se réunissaient en une sorte d'académie à Florence dans la maison de Bardi, comte de Vernio? Ils cherchaient à restaurer, à imiter, à reproduire cette belle alliance de la poésie et de la musique dont ils

avaient lu des merveilles dans les livres des rhéteurs et des philosophes. En rompant avec les formes scolastiques du contre-point fugué, avec les types impersonnels de l'art ecclésiastique, ces libres penseurs poussèrent la poésie et la musique vers la nature et en firent l'expression des sentiments humains. Ils créèrent l'opéra, comme Christophe Colomb a découvert l'Amérique sans s'en douter, en cherchant la prolongation des Indes. Monteverde, qui fut un grand novateur, a dit à la fin du seizième siècle exactement ce que Gluck a dit cent cinquante ans plus tard : *Je me moque des règles des savants et ne m'occupe qu'à trouver des effets*. Si je ne craignais d'abuser des citations, je dirais qu'un compatriote de Gluck, un génie venu avant le temps, Renard Kaiser, a exprimé aussi dans une préface les mêmes principes de vérité que l'auteur d'*Alceste;* il n'y a pas de doctrines nouvelles dans les arts pas plus que dans la morale. La raison et la conscience ont été pourvues dès les premiers jours d'un petit nombre de vérités immuables qui se développent incessamment dans l'histoire sans jamais changer de caractère. Sur le fond des principes le genre humain a toujours été d'accord, il n'a varié que sur l'application actuelle des vérités éternelles. Gluck a triomphé par la force de sa volonté et la puissance de son génie, mais il n'a point enrichi la théorie de l'art d'une vérité nouvelle. Deux causes ont empêché les Italiens d'élever le genre de l'*opera seria* au

degré de vérité qu'il comporte : le génie de la nation, qui, ainsi que le peuple romain, n'a jamais pu réussir à se créer un véritable théâtre tragique, et l'apparition des admirables chanteurs qui, sous le nom de *sopranistes*, ont dominé la scène et la musique dramatique pendant tout le dix-huitième siècle.

Lorsque Gluck conçut le projet de venir en France et d'y apporter le fruit de ses travaux, il était poussé à cette détermination par la logique intime de son génie. Il trouva la nation toute prête à l'entendre et à l'admirer, car elle possédait depuis longtemps le grand spectacle dont il avait besoin pour produire les beaux effets qu'il méditait. Lulli, dont on parle bien légèrement, avait créé au beau milieu du dix-septième siècle cette vaste machine qu'on appelle l'Opéra, où il fit représenter une suite de chefs-d'œuvre qui émerveillèrent les plus grands esprits de la plus belle époque littéraire de la France. Enfant de l'Italie, imbu de l'esprit émancipateur de la Renaissance, Lulli vient jeune en France et développe son génie au milieu d'une société incomparable qui le nourrit de ses doctrines et lui communique ses goûts. Protégé par Louis XIV, qui a eu l'instinct de toutes les grandes choses qui se sont faites de son temps, aidé du concours d'un poëte aimable et facile, Quinault, qui a pu braver la mauvaise humeur de Boileau, Lulli conçoit et exécute le projet de faire entendre dans le pays de Corneille et de Racine un

drame où la poésie s'allie pour la première fois à la musique dans une action vraisemblable, noble et décente. Mme de Sévigné écrivait à sa fille le 20 novembre 1673 : « M. de Larochefoucauld ne bouge de Versailles ; le roi le fait entrer chez Mme de Montespan pour entendre les répétitions d'un opéra qui passera les autres ; il faut que vous le voyiez. » Le 8 janvier 1674, elle écrivait encore à sa fille : « On joue jeudi l'opéra, qui est un prodige de beauté ; il y a des endroits de la musique qui m'ont fait pleurer ; je ne suis pas seule à ne le pouvoir soutenir, l'âme de Mme de La Fayette en est tout alarmée. » Or l'opéra dont parle ici avec tant d'enthousiasme Mme de Sévigné, c'était *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, l'un des premiers ouvrages de Lulli et de Quinault. N'y eût-il dans l'*Alceste* de Lulli que le chœur des suivantes de Pluton et l'admirable scène de Charon avec le chœur des ombres malheureuses qui implorent sa pitié :

Il faut passer tôt ou tard dans ma barque,

c'en serait assez pour justifier l'admiration de ces femmes d'élite d'un esprit si juste et si délicat. Quant à l'opéra d'*Armide*, qui fut le dernier grand ouvrage de ce génie fécond, il renferme des beautés que Gluck n'a pas dépassées, et qui lui ont servi de modèle. Tels sont l'air de Renaud, — *Plus j'observe ces lieux*, — le chœur charmant, — *Les plaisirs ont choisi pour asile*,

et celui du quatrième acte, qu'on chante quelquefois aux concerts du Conservatoire :

Voici la charmante retraite
De la félicité parfaite.

Lulli, qui n'était pas plus modeste que Gluck, disait à Louis XIV en lui dédiant sa partition d'*Armide :* « De toutes les tragédies que j'ai mises en musique, voici celle dont le public a témoigné être le plus satisfait. C'est un spectacle où l'on court en foule, et jusqu'ici on n'en a pas vu qui ait reçu plus d'applaudissements. » Lulli avait raison d'être fier de son œuvre, beaucoup plus étonnante que celle de Gluck, si l'on tient compte du temps où il est apparu et des obstacles qu'il a eus à vaincre. Lulli a tout créé, et son génie inventif et fécond a complété les merveilles du siècle de Louis XIV en lui donnant un spectacle magnifique où la musique, s'alliant à la poésie, en subissait les lois et servait à relever l'accent de la parole. La tragédie lyrique de Lulli et de Quinault, ce mélange de sentiment et d'imagination, de vérité logique et de fictions, forme un grand tableau dessiné par le goût de la France, et que chaque grand compositeur viendra revêtir de nouvelles couleurs. De Lulli à Rossini, le cadre, la charpente de ce beau spectacle du grand opéra français sont restés à peu près les mêmes : il n'y a eu de changé que la poésie et le coloris musical. Rameau, venu trente ans après Lulli, est le con-

tinuateur de son système, je veux dire du système dramatique de la France. Meilleur musicien que le fondateur de l'Académie royale, Raméau ne change rien à l'économie du drame lyrique, il en renouvelle seulement les effets par une instrumentation plus variée et des chœurs plus intrigués. Il y a de belles scènes dans les opéras de Rameau, qui fut dans son temps un rénovateur non moins contesté que ne l'a été Gluck plus tard. Voltaire, qui a connu Rameau, dont il admirait le génie et pour qui il avait écrit un poëme d'opéra sur le sujet biblique de *Samson*, mandait à son ami Thiriot en 1735 : « On dit que *les Indes galantes* de Rameau pourraient réussir. Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes ; mais à la longue il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit ; trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe que nous n'avions point ; mais les Rameau le perfectionneront. » Il écrit encore au même correspondant : « Je veux que ma Dalila chante de beaux airs où le *goût français soit fondu dans le goût italien*. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, des actes courts, c'est là ce qui me plaît. » Et il ajoute dans une autre lettre : « Je réponds à M. Rameau du plus grand succès, s'il veut joindre à sa belle musique

quelques airs dans un *goût italien mitigé*. Qu'il réconcilie l'Italie avec la France! » Le vœu formé par Voltaire ne devait se réaliser que beaucoup plus tard, mais il a pu voir l'évolution musicale opérée par Gluck sur un dessein dramatique tracé par Lulli et restauré par Rameau.

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Ce vers d'un poëte aimé résume à merveille l'histoire de la musique dramatique en France, depuis Lulli jusqu'à Rossini. Il est temps d'aborder la partition d'*Alceste*, qui a donné lieu aux considérations qu'on vient de lire.

L'ouverture d'*Alceste* est un morceau de musique instrumentale assez médiocre en soi; mais, comme introduction symphonique d'un drame pathétique, elle réfléchit heureusement la couleur générale de l'action qui va se dérouler devant le public, et c'est ce que voulait Gluck avant tout. Écrite dans le ton de *ré mineur*, l'ouverture d'*Alceste*, sur laquelle Rousseau a fait des remarques assez puériles, ne s'achève pas, et ses derniers accords s'enchaînent au premier chœur que chante le peuple, réuni sur la place du palais d'Admète.

Dieux, rendez-nous notre roi, notre père!

s'écrie la foule éperdue sur quelques notes lugubres. Une trompette se fait entendre, qui annonce l'arrivée

d'un héraut, lequel apprend au peuple le malheur dont il va être frappé. Le chœur qui succède au récitatif du héraut, — *O dieux, qu'allons-nous devenir?* — plus développé que le premier et empreint d'une douce tristesse, achève de préparer les cœurs et les esprits aux événements qui vont suivre. C'est une belle introduction, que le chœur en *si bémol*, — *O malheureux Admète!* — complète d'une manière heureuse. L'arrivée d'Alceste, avertie déjà du malheur qui doit la frapper, s'annonce par un beau récitatif et par l'air :

Grands dieux, du destin qui m'accable,

qui renferme de beaux élans, mais dont je n'apprécie pas trop le mouvement final et surtout la phrase incidente qui accompagne ces paroles :

Si l'on n'est pas épouse et mère,

phrase qui serait presque vulgaire, si elle n'était corrigée par le cri sublime qu'arrache à Alceste le souvenir de ses enfants :

O vous dont les tendres appas....

L'abbé Arnaud a écrit de véritables folies sur ce morceau, folies qui ont été répétées depuis. Je ne connais rien qui trouble l'admiration profonde qu'inspirent les belles choses comme les exagérations des esprits intempérants.

La troisième scène se passe dans le temple d'Apollon, où l'on voit entrer successivement le peuple, les prêtres, et Alceste avec ses enfants. Une symphonie religieuse, du plus beau caractère, sert d'introduction à tout ce monde, qui s'avance pieusement et va se grouper autour de la statue du dieu qu'on vient invoquer. Cette marche est un chef-d'œuvre de grâce et de majesté, et Mozart s'en est heureusement inspiré dans la marche de son opéra d'*Idoménée*. L'abbé Arnaud a dit judicieusement de cette symphonie vraiment antique : « C'était sans doute par un air de cette espèce que Pythagore, au rapport de Quintilien, rendit la tranquillité et le bon sens à des jeunes gens furieux. » Le récitatif du grand prêtre, — *Dieu puissant, écarte du trône*, — est digne de la situation, du personnage qui s'exprime et du dieu qu'il invoque. « Le récitatif du grand prêtre, a dit Rousseau, est un bel exemple de l'effet du récitatif obligé. On ne peut mieux annoncer l'oracle et la majesté de celui qui va le rendre. » Je ferai cependant une remarque : le dessin mélodique sur lequel le grand prêtre chante les paroles suivantes, que répète le chœur :

> Perce d'un rayon éclatant
> Le voile affreux qui t'environne!

manquerait de noblesse, s'il n'était relevé par la vigueur du rhythme, par l'accompagnement et les masses chorales. Ce morceau, d'une couleur un peu

sauvage, mais d'une grande vérité dramatique, produit tout son effet, et le public le fait recommencer, ce qui est une inconséquence, un léger démenti qu'il donne au système du maître. Le récitatif obligé du grand prêtre, qui suit immédiatement le tourbillon fiévreux que je viens de décrire, est aussi admirable et plus étonnant peut-être que la scène qui précède, car il était difficile de se maintenir à la hauteur de l'émotion déjà produite. Le grand prêtre, les yeux fixés sur la statue du dieu qu'il invoque, se sent peu à peu pénétré d'une fièvre divine dont il exprime les extases par des interjections formidables qui éclatent comme la foudre et qui s'éteignent ensuite dans un silence religieux. Il n'y a rien d'aussi sublime dans la musique dramatique d'aucun temps et d'aucun peuple. On ne peut comparer cette invocation merveilleuse qu'à la prophétie du grand prêtre Joad dans *Athalie* :

Temple, renverse-toi ! cèdres, jetez des flammes !

C'est aussi grand, et le seul reproche qu'on pourrait adresser à cette scène de Gluck, c'est de dépasser peut-être l'horizon de la poésie et de la religion des Grecs, pour s'élever jusqu'à la sublimité de la Bible. Du moins c'est l'impression que j'en ai reçue. « Où suis-je ? s'écrie l'abbé Arnaud en parlant de cette scène. Quel transport me saisit ? Le grand prêtre est tout à coup inspiré. N'était-il pas inspiré aussi, le

musicien qui a trouvé dans son art assez de force pour rendre cette fureur divine du grand prêtre, cette sainte horreur, cet effroi respectueux qu'éprouve le peuple? » L'abbé Arnaud a raison.

L'oracle se prononce, et il déclare que le roi doit mourir, si quelque autre ne s'offre à mourir pour lui. La mélopée de la statue est accompagnée d'une succession d'accords lugubres que Mozart a reproduits textuellement dans son *Don Juan*. Le peuple, épouvanté de ce qu'il vient d'entendre, s'enfuit précipitamment du temple. Survient alors Alceste, qui s'avance d'un pas chancelant. Décidée à mourir pour sauver les jours d'Admète, elle exprime sa douleur résignée dans un air fort beau :

Non, ce n'est pas un sacrifice,

air qui est à la fois musical et très-dramatique. On a blâmé la forme périodique de ce beau morceau, c'est-à-dire la répétition de la première phrase, qui exprime la pensée dominante de cette femme héroïque. Rien pourtant n'est plus conforme aux dispositions d'une âme malheureuse que de revenir incessamment à l'idée qui l'oppresse, et en conservant une coupe de morceau qui avait été inventée avant lui, Gluck est resté fidèle à son principe de vérité. Après un autre récitatif non moins remarquable, où Alceste prie les dieux de prendre sa vie pour celle de son époux, après un air du grand prêtre qui apprend

à Alceste que ses vœux sont exaucés, Alceste, restée dans le temple, exprime sa joie sinistre dans un air admirable :

Divinités du Styx, ministres de la mort,

dont la première partie surtout est du style le plus grand et le plus pathétique. Toutes les nuances du sentiment qui remplit le cœur de cette noble femme, son dévouement fatal, le bonheur de mourir pour ce qu'on aime, l'exaltation que lui inspire sa destinée glorieuse, tous ces divers mouvements sont rendus par le musicien avec un art sans pareil et des accents d'une vérité touchante. Ainsi se termine le premier acte d'*Alceste*, une merveille de pathétique, une page sublime de musique dramatique qui n'a été dépassée par aucun des grands compositeurs venus après Gluck, une intuition profonde du drame de la Grèce comme on n'en trouve dans aucune conception de l'art moderne.

Le deuxième acte se passe tout entier dans le palais d'Admète. Tout y est en joie. Le roi a recouvré la santé, mais il ignore à quel dévouement généreux il doit la conservation de ses jours. Un chœur agréable exprime la joie du peuple. Le roi arrive, et le peuple enchanté recommence à exhaler son bonheur par un chœur plus joli que le premier, — *Vivez, aimez....* — Alceste survient à son tour suivie de ses femmes et portant sur son visage les marques d'une profonde

tristesse. Les deux époux se félicitent de se retrouver après avoir échappé à un si grand malheur, et le peuple se fait l'écho de la joie de tous par un chœur plein de grâce, le dernier de cette introduction charmante, qui forme un contraste des plus heureux avec la couleur sombre et pathétique de l'acte précédent. Les airs de ballet ne sont pas des meilleurs, mais la passacaille à trois temps qu'on chante en dansant est délicieuse. Au milieu de ces danses et de ces chants d'allégresse, la pauvre Alceste, qui s'efforce de cacher sa douleur, pousse des soupirs navrants, — *O dieux, soutenez mon courage!* — et le récitatif mesuré dans lequel elle exprime ses angoisses par quelques notes entrecoupées de silences est un cri sublime de la nature. L'air que chante Admète pour rassurer Alceste, dont il voit la tristesse sans en connaître la cause, — *Bannis la crainte et les alarmes,* — est beau aussi et plein de sentiment; mais je lui préfère celui d'Alceste, qui vient après, — *Je n'ai jamais chéri la vie,* — d'une expression plus énergique et plus variée. Alceste a été amenée enfin à faire l'aveu à Admète du sacrifice qu'elle s'impose pour conserver le père de ses enfants, et la lutte généreuse qui s'engage alors entre les deux époux est rendue par un dialogue en récitatif d'un effet puissant, mais dont la prolongation fatigue à la fin, et laisse grandement désirer une forme musicale plus développée, dont l'absence se fait vivement sentir. Aucun compositeur

moderne n'aurait manqué l'occasion qui s'offre ici d'écrire un morceau passionné et de réunir ces deux voix dans une suprême étreinte. L'air que chante ensuite Admète, — *Non, sans toi je ne puis vivre,* — ne rachète pas la monotonie qui résulte d'une situation toujours la même, qui n'est point corrigée par la variété des formes musicales. L'air avec chœur que chante Alceste quelques instants après, — *Ah! malgré moi mon faible cœur balance,* — quoique admirable en soi, par le sentiment profond qu'exprime la mélodie, qui est ici très-accusée, par la puissance du chœur et la beauté de l'accompagnement, contribue cependant à rendre l'effet général du second acte très-inférieur au premier.

Le troisième transporte la scène dans un site affreux qui représente l'entrée des enfers. Un double chœur, écrit dans une tonalité lugubre :

Pleure, ô patrie!... Alceste va mourir!

expose la situation nouvelle des personnages et prépare les esprits au grand sacrifice. Je passe rapidement sur un air de basse que chante Hercule, morceau pompeux qu'on attribue à Gossec, pour signaler le grand récitatif par lequel Alceste exprime la terreur dont elle est saisie à la vue des lieux funestes où elle doit pénétrer, — *Grands dieux, soutenez mon courage!* — Cette magnifique mélopée, d'un caractère à la fois sombre et religieux, où le musicien a peint à

grands traits l'agitation croissante de l'âme d'Alceste est suivie d'un air plein de vigueur, — *O divinités implacables!* — Cet air, très-court, qui est pour ainsi dire l'épanouissement musical du récit qui le précède, achève de rendre les diverses péripéties du cœur de cette femme héroïque, qui, soutenue par l'amour, plus fort que la mort, brave la colère des dieux. Admète, poursuivi par sa douleur, surprend Alceste dans ces lieux désolés. Il la conjure par ce qu'il y a de plus sacré d'abandonner son idée funeste, et il exprime son désespoir par un air touchant :

Alceste, au nom des dieux,
Sois sensible au sort qui m'accable!

La scène de Charon, le chœur des esprits infernaux, le chœur souterrain dont on entend les horribles clameurs, forment ensuite un tableau admirable, tout rempli de cette horreur que la poésie grecque prêtait au séjour des ombres et de la mort. Hercule entre violemment dans l'enfer, arrache Alceste aux puissances ennemies et la rend à son époux. Un chœur final exprime la joie du peuple à la nouvelle de cet heureux et grand événement.

Telle est cette partition remarquable d'*Alceste*, le troisième chef-d'œuvre que Gluck a fait représenter en France. Le premier acte est une merveille de sentiment, d'expression pathétique et religieuse qui s'élève presque jusqu'au sublime lyrique de la Bible ;

le second, d'une couleur plus tempérée, est empreint de la grâce et de la douce tristesse de la poésie grecque; le troisième est rempli de terreur, de cet amour de la vie et de la lumière, de cette horreur naïve de la mort et des ombres éternelles qu'on trouve dans l'*Odyssée*, dans le théâtre de Sophocle et d'Euripide. Ces beautés de premier ordre, le souffle grandiose et l'accent pathétique qui règnent d'un bout à l'autre de cette œuvre étonnante, n'ont pu corriger suffisamment la monotonie qui résulte de la donnée dramatique d'une situation toujours la même, de la persistance des mêmes sentiments et de l'excès de logique absurde qui a empêché Gluck de varier les modes d'expression, les formes de l'art qu'il avait à sa disposition. Des chœurs, des récitatifs et des airs succédant à des récitatifs, des airs et des chœurs pendant trois actes, quelque admirables et sublimes qu'on les suppose, doivent fatiguer à la longue l'auditeur le plus enthousiaste. Tout le monde comprend aujourd'hui que dans la grande scène du second acte entre Alceste et Admète, dans cette lutte d'un dévouement héroïque, il fallait un duo, un duo bien développé, où ces deux êtres chéris que poursuit la destinée mêlassent leur douleur dans un grand gémissement. Et qu'on ne vienne pas m'objecter que le duo, le trio, le quatuor, sont des formes trop savantes pour l'expression vraie des sentiments humains : c'est de la vérité de l'art qu'il s'agit au théâtre, et non pas de la pure

vérité de la nature, qui, lorsqu'elle souffre, pleure et gémit, ne chante ni récitatif, ni air, ni duo.

J'ai déjà dit que Gluck a fait entrer dans la partition française d'*Alceste* plusieurs morceaux de la partition italienne qui fut gravée à Vienne en 1769. Quelques nouvelles modifications out été faites dans l'œuvre du maître telle qu'on la représente à l'Opéra. On a rejeté au troisième acte l'air de basse que chante Hercule; on y a replacé un petit duo insignifiant qui fut supprimé lors de la première représentation en 1776, et M. Berlioz a complété l'admirable monologue d'Alceste: — *Où fuir?... où me cacher?* — par quelques passages empruntés aussi à la partition italienne. Une note insérée dans le livret constate cette interpolation [1].

Une des parties saillantes de l'œuvre de Gluck en général et en particulier de l'opéra d'*Alceste*, c'est l'instrumentation : elle est toujours simple, basée sur les instruments à cordes, mais colorée et suffisamment vigoureuse pour qu'il n'y ait pas eu besoin d'en fortifier la trame afin de la mettre au niveau des exigences de notre oreille moderne. Les instruments à vent, tels que les flûtes, la clarinette, le hautbois, le basson, le cor, la trompette et les trombones, y sont employés avec une grande discrétion, et alors que semblent l'exiger le caractère du personnage et

1. On trouvera ces changements dans la petite partition d'*Alceste* pour piano et chant qu'a publiée l'éditeur M. Léon Escudier.

l'intensité de la passion dont il est pénétré. Ainsi quoi de plus exquis que l'instrumentation de la marche religieuse avec de simples instruments à cordes qui dessinent le rhythme et la mélodie sur laquelle la flûte et le hautbois jettent quelques soupirs douloureux? Et l'invocation du grand prêtre dans la scène du temple, — *Dieu puissant, écarte du trône,* — comme elle est relevée par les puissantes bouffées des instruments de cuivre, qui n'interviennent que dans les grandes péripéties! Et la pédale de cor au troisième acte, ces sons étouffés qui font écho à la voix sinistre de Charon, quel sentiment du coloris et de la poésie antique cela révèle! Dans cette partie de l'art musical, comme dans le développement de la mélodie et la construction des morceaux d'ensemble, nous avons fait bien des progrès depuis Gluck; mais appliquée au genre d'effets qu'il a voulu produire, l'instrumentation d'*Alceste* et des deux *Iphigénies* est un modèle de sobriété et de noble élégance auquel il n'y a rien à changer.

Alceste, après tout, fut assez bien appréciée par le public français de l'année 1776. Les deux partis extrêmes qui divisaient l'opinion exaltèrent chacun les qualités et les défauts de cette œuvre remarquable. Rousseau, qui n'a eu sous les yeux que la partition italienne d'*Alceste*, en a porté un jugement équitable qui reste l'expression de la vérité. « Je ne connais point d'opéra, dit-il, où les passions soient moins

variées que dans l'*Alceste;* tout y roule presque sur deux seuls sentiments, l'affliction et l'effroi, et ces deux sentiments, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie... Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la pièce, s'attiédit au contraire jusqu'au dénoûment, qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat et presque risible à force de simplicité. » Il ajoute quelques lignes après, pour répondre à une partie fausse et exagérée de la théorie de Gluck : « L'accent oral par lui-même a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation; cette force est indépendante de toute musique, et avec cet accent seul on peut faire entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra. Si tôt que la musique s'y mêle, *il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille;* si elle n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune comme si l'on faisait accompagner un orateur par des instruments... De ces principes, il suit qu'il faut varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rhythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme musical pour frapper l'oreille et toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les

raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, récitatif obligé et airs. » Ajoutons duos, trios, quatuors, vastes morceaux d'ensemble que Rousseau et Gluck ne connaissaient pas, et qui sont la richesse de l'art et de l'opéra moderne. L'abbé Arnaud fut le défenseur enthousiaste de l'œuvre et du génie de Gluck, dont il admirait tout, jusqu'à la vieille perruque du maître. L'abbé Arnaud revit de nos jours dans la personne de M. Berlioz, avec quelques connaissances musicales de plus et moins de grec. Seulement le savant abbé était bien convaincu que la musique d'*Alceste* était de Gluck, tandis qu'il n'est pas impossible que M. Berlioz ne s'imagine avoir inventé cette belle œuvre, dont il a dirigé les répétitions, à ce qu'on assure, et analysé trop longuement la partition.

En France, le rôle d'Alceste fut créé dans l'origine par Mlle Rosalie Levasseur, qui semble avoir eu une très-belle voix de soprano, et dont l'abbé Arnaud fait le plus grand éloge comme actrice et comme cantatrice. Cette artiste, dont le nom ne se trouve même pas dans la *Biographie universelle* de M. Fétis, était de Valenciennes, et elle avait été recommandée à Gluck par le comte Mercy-Argenteau, ambassadeur d'Autriche, dont elle était la maîtresse. A la reprise d'*Alceste*, en 1779, ce fut encore Mlle Levasseur qui remplit ce grand rôle, puis vint Mme Saint-Huberti en 1786, grande et admirable tragédienne. Mlle Maillard, d'une

beauté imposante, chanta ce rôle important en 1797, et Mme Branchu fut la dernière cantatrice de l'ancienne école qui l'interpréta jusqu'en 1825, où l'œuvre de Gluck cessa de faire partie du répertoire de l'Opéra.

C'est à Mme Viardot qu'on doit la reprise d'*Alceste* après trente-six ans d'abandon. L'hiver dernier, Mme Viardot avait chanté à deux concerts du Conservatoire plusieurs morceaux de ce chef-d'œuvre avec un succès éclatant que nous nous sommes empressé de constater. Ce succès mérité de la grande artiste a donné l'idée à l'administration de l'Opéra de tenter l'épreuve difficile qui vient de réussir complétement. Mme Viardot est une artiste d'un ordre élevé, qui a ses imperfections sans doute, mais qui porte dans ses veines le sang héroïque d'une race prédestinée de virtuoses. Douée d'une vive intelligence, excitée par la noble ambition de soutenir le nom qu'elle porte, Mlle Pauline Garcia a débuté jeune au Théâtre-Italien de Paris. Sa réputation s'est faite lentement à cause de la renommée de Mme Malibran, sa sœur, après bien des luttes et bien des combats qu'elle a livrés sur les divers théâtres de l'Europe. Elle y a chanté tout le répertoire de la musique moderne sans négliger Hændel, Gluck, Pergolèse et les autres grands maîtres du dix-huitième siècle. Mme Viardot a créé le rôle de Fidès dans *le Prophète* de Meyerbeer avec un succès véritable que nous avons reconnu dans le

temps, en faisant quelques réserves sur certains emportements que nous lui avons souvent reprochés avec plus ou moins de vivacité. La voix de Mme Viardot n'est plus jeune, le timbre surtout en est terni, et ces défaillances sensibles de son organe l'ont forcée de baisser d'une *tierce* presque tous les morceaux de la partition d'*Alceste*. Cette altération importante enlève à l'instrumentation de Gluck beaucoup de son éclat, effet d'autant plus fâcheux que nos oreilles sont devenues plus exigeantes à cet égard. Quoi qu'il en soit de ces inconvénients véritables, Mme Viardot est encore la seule cantatrice de nos jours qui pouvait aborder un rôle aussi difficile et aussi fatigant que celui d'Alceste. Elle y est admirable dans plusieurs situations, dans le récitatif et l'air du premier acte : — *Non ce n'est pas un sacrifice*, — dans celui qui termine le second acte : — *Ah! malgré moi mon faible cœur balance!* — Au troisième acte, elle dit le magnifique monologue : — *Grands dieux! soutenez mon courage*, — avec le style d'une artiste qui est à la hauteur de la pensée du maître. Si le zèle de Mme Viardot l'emporte trop souvent au delà du but, si parfois sa pantomime est trop accentuée, c'est que chez elle, comme chez beaucoup de grands artistes dramatiques, telle que Mlle Rachel, par exemple, l'intelligence est plus développée que la sensibilité. Or il en est des arts comme de l'amour, il importe encore plus de les sentir que de les comprendre. Quoi qu'il en soit, les admirateurs du gé-

nie de Gluck doivent une grande reconnaissance à Mme Viardot.

La belle voix de basse de M. Cazaux fait merveille dans le rôle du grand prêtre, et M. Michot se tire du rôle important d'Admète avec plus de bonheur qu'on ne pouvait le supposer; sa jolie voix de ténor élevé ne succombe pas sous le fardeau de cette large mélopée, pour l'interprétation de laquelle il faudrait un chanteur éminent comme M. Duprez dans la plénitude de son talent. Mlle de Taisy s'acquitte avec goût du petit rôle de la suivante, dont elle est chargée. Les chœurs et l'orchestre surtout marchent avec ensemble. M. Dietsch, qui est un ancien élève de l'école de Choron, était préparé à bien comprendre les nuances de la musique de Gluck.

Il faut se résumer. L'apparition d'un ouvrage de Gluck sur la scène de l'Opéra est un événement dont on ne saurait nier l'importance. Après un siècle d'existence et trente-six ans d'abandon, *Alceste*, une des œuvres les plus sévères de ce sublime génie, a été représentée avec succès devant un public intelligent et respectueux. Cette véritable tragédie lyrique a été appréciée de nos jours comme elle le fut en 1776; elle a suscité les mêmes opinions contradictoires. Ceux qui cherchent dans les arts, et surtout au théâtre, une distraction passagère, qui tiennent plus à l'agrément des sens qu'à l'émotion de l'âme, pensent (comme les Laharpe, les Ginguené, les Marmon-

tel, et la plupart des piccinistes exagérés) qu'*Alceste* est un opéra profondément ennuyeux, un *miserere* en trois actes, où il n'y a pas le plus petit mot pour rire, pas la moindre *cabalette* dont ils puissent suivre le rhythme en se dandinant sur leur stalle. Les esprits plus sérieux, les organisations plus passionnées et plus enthousiastes, qui demandent au théâtre, comme à tous les arts, de grandes émotions, de sublimes élans, et qui préfèrent les transports de la passion, les accents pathétiques du sentiment, à l'ivresse de la volupté et aux caprices de la fantaisie, ceux-là assistent avec bonheur aux représentations d'*Alceste*, et ils proclament Gluck le plus grand compositeur dramatique qui ait jamais existé. Ces deux opinions extrêmes, qui se sont produites dans le public et dans la presse, aujourd'hui même comme au dix-huitième siècle, sont aussi vieilles que le monde : c'est l'esprit ionien et l'esprit dorien, qui se partageaient l'art et la civilisation de la Grèce.

Né en Bohême, élevé en Italie, où il apprit la langue de son art, Gluck est venu apporter à la France les fruits de la troisième phase de son génie. Il s'est produit dans un cadre dramatique qui existait depuis un siècle, qui avait été créé par Lulli et agrandi par Rameau. Gluck n'est l'inventeur ni de la théorie esthétique dont il a étayé son système, ni des formes musicales qu'il a employées dans ses ouvrages; mais en empruntant à la tradition ces divers

éléments, Gluck les a fécondés du souffle de son génie et en a tiré une œuvre aussi admirable qu'originale. De nouveaux et grands progrès se sont accomplis depuis Gluck dans l'art musical et dans le drame lyrique. Les formes de la mélodie sont plus variées et plus larges, les morceaux d'ensemble plus nombreux et plus savamment construits, l'instrumentation plus puissante et plus colorée; des passions plus compliquées se déroulent et s'entre-choquent dans une action plus rapide. De beaux et vigoureux génies, Méhul, Spontini, Meyerbeer et Rossini, sont venus successivement continuer et agrandir l'œuvre de Gluck, comme Gluck lui-même avait continué et agrandi l'œuvre de Rameau, successeur de Lulli; ils ont appliqué des couleurs plus vives et plus brillantes sur le même dessin, et produit de nouveaux et magnifiques chefs-d'œuvre dans le cadre immuable du théâtre lyrique de la France. On pourrait dire que de l'*Alceste* et de l'*Armide* de Lulli à l'*Alceste* et à l'*Armide* de Gluck, en tenant grand compte de Rameau, de *la Vestale* de Spontini, au plus beau chef-d'œuvre lyrique des temps modernes, *Guillaume Tell*, c'est la même donnée dramatique revêtue de nouveaux accents, le génie de la France se perpétuant à travers les temps et les progrès de l'art. Néanmoins, dans cette succession de compositeurs et de procédés divers, Gluck a une physionomie à part, une individualité puissante et unique : c'est le peintre inspiré du monde anti-

que, le restaurateur sublime de la tragédie grecque dans l'art moderne, le véritable interprète d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

Et maintenant, si j'avais quelques mots à dire encore sur le sujet qui vient de m'occuper, je les adresserais au ministre même qui a eu sa part d'initiative dans la reprise d'*Alceste* sur le grand théâtre de l'Opéra. « Vous étiez, lui dirais-je, vous étiez à cette belle séance du Conservatoire où Mme Viardot produisit une si grande émotion en chantant plusieurs morceaux du chef-d'œuvre de Gluck. Le succès si mérité de l'éminente cantatrice vous a inspiré l'heureuse idée de faire représenter une œuvre sublime qui appartient au répertoire lyrique du premier théâtre de la nation. Cette tentative, qui pouvait paraître téméraire, a complétement réussi, et tous les amateurs des belles choses qui iront entendre *Alceste* vous doivent des actions de grâces. Il faut compléter cet acte de munificence en faisant apparaître successivement les autres chefs-d'œuvre de Gluck sur la scène de l'Opéra, les deux *Iphigénies*, et surtout *Armide*, qui, par la nature du sujet et le caractère de la musique, se rapproche le plus des goûts de notre temps. Ne vous laissez point arrêter dans vos dispositions libérales par les vaudevillistes, les chansonniers et les bouffons qui nous inondent; n'écoutez pas non plus ces vieux malins qui pensent que nous sommes trop corrompus et trop *nerveux* pour apprécier à Paris des

œuvres qu'on admire et qu'on représente à Berlin et dans toute l'Allemagne. Les opéras de Gluck appartiennent à la France, car c'est le génie dramatique de la France qui les a suscités. Si j'avais l'honneur d'être ministre des beaux-arts, je voudrais me donner un plaisir de roi en faisant jouer sur le théâtre du Conservatoire, devant un public de choix, l'*Armide* de Lulli et l'*Armide* de Gluck à huit jours d'intervalle. On y verrait éclater cette vérité, que je me suis efforcé de prouver ici : que Gluck est la continuation de Lulli et de Rameau, avec un génie plus pathétique et plus musical.

« Voltaire, qui avait au moins autant d'esprit que les plus espiègles des feuilletonistes, conseillait à Rameau d'unir la mélodie au récitatif, et de réconcilier l'Italie avec la France. Le vœu du philosophe s'est pleinement réalisé de nos jours, et les deux nations de race latine se donnent la main dans les arts comme dans la politique. Dans les arts surtout, l'alliance de la France et de l'Italie est fort ancienne. Qui ne sait que le Rosso, le Primatice et Léonard de Vinci ont apporté en France le grand style de la peinture? C'est un Italien qui a créé l'opéra en plein siècle de Louis XIV, c'est un Italien, Duni, et deux disciples de l'Italie, Monsigny et Grétry, qui ont inventé le genre de l'opéra-comique; ce sont deux Italiens de grand talent, Piccini et Sacchini, qui ont continué l'œuvre de Gluck; c'est un Italien, Cheru-

bini, qui a fondé en France l'enseignement de la haute composition musicale; c'est encore un Italien, Spontini, qui a écrit sous le premier empire *la Vestale* et *Fernand Cortez,* et c'est un Italien enfin qui a donné à la France *Guillaume Tell.*

« Me sera-t-il permis d'ajouter humblement que c'est un ami et un compatriote du noble Manin, un enfant de la pauvre Venise, hélas! qui vous parle ici dans la langue d'une grande nation dont il aime la gloire, langue saine et admirable, qui semble être le verbe par excellence de la raison et du goût? »

Après le succès incontestable d'*Alceste,* qui s'est maintenu honorablement au répertoire, l'Opéra a produit le 20 novembre un joli ballet en deux actes sous le titre de *l'Étoile de Messine.* C'est l'œuvre presque de trois Italiens : de Mme Ferraris d'abord, pour qui le *scenario* a été conçu, d'un M. Borri, chorégraphe habile qui nous vient du pays où l'on a inventé les fêtes galantes, et de M. le comte Gabrielli, l'arrangeur de la triste musique qu'on y a ajoutée. Qu'a donc fait M. Gabrielli pour mériter l'honneur de faire entendre ses pots-pourris dans la salle de l'Opéra? Il y a dans Paris vingt compositeurs plus instruits, mieux inspirés que lui, et qui seraient heureux de faire danser aux sons de leur chalumeau une ballerine aussi charmante et aussi inventive que Mme Ferraris. Pourquoi s'adresser à des incapables *fuoriusciti,* quand on a sous la main des hommes de

talent, *nés Français et chrétiens*, comme dit le moraliste? C'est M. Paul Foucher qui raconte cette lamentable histoire d'une ballerine *di piazza* qui parcourt le monde sur la pointe de ses jolis pieds, et qui s'éprend tout à coup d'un amour funeste pour don Raphaël de Lemos, fils du gouverneur de Messine. Elle expire, la pauvre Gazella, en voyant sortir de l'église son bien-aimé donnant le bras à la comtesse Aldini, qu'il vient d'épouser. L'intérêt de ce ballet est dans les groupes, dans les évolutions dessinées par M. Borri, surtout dans le talent de Mme Ferraris qui a plus d'esprit et de grâce au bout de ses pieds mignons qu'il n'y a de fausses notes dans la musique de M. Gabrielli.

Quand me sera-t-il donné de voir un ballet comme je me l'imagine? une légende d'or, un songe d'une nuit d'été rêvé par un Shakspeare, illustré par un Beethoven ou par un Mendelssohn! Eh quoi! directeurs de théâtres petits ou grands, vous ne voyez pas qu'il y a une révolution à faire dans la poétique du ballet, qu'il y a un monde d'adorables fantaisies à tirer de ce cadre vielli et usé? Il ne s'est pas rencontré un homme assez avisé pour demander à Alfred de Musset, quand le monde possédait cette fleur de poésie, un *scenario*, un conte bleu de sa façon, rempli d'amour, de caprices, de désespoir et de sublimes incantations. Le chant mêlé à la danse, la féerie succédant à l'expression des sentiments humains, la

pantomime achevant le sens de la parole, la musique partout et toujours variant ses rhythmes et ses modes, et remplissant le cadre de ses harmonies mystérieuses : comprend-on mon rêve? Alors qu'on aille trouver M. Doré, qu'on lui propose de tirer de la *Divine comédie*, qu'il vient d'illustrer, un immense *scenario* où le ciel et la terre, l'enfer, le purgatoire et le paradis s'entr'ouvriront sur la scène de l'Opéra; qu'on y chante, qu'on y danse et qu'on y parle tour à tour, et que du fond de l'abîme on entende s'élever ce cri d'un amour immortel :

Amor condusso noi ad una morte.

J'ai trop constamment combattu dans mes écrits le goût, la critique et les compositions musicales de M. Berlioz pour me refuser le plaisir de dire un mot du festival qui a eu lieu à l'Opéra, le 23 novembre, au bénéfice de la caisse des pensions des artistes de ce théâtre. Le programme de ce festival était rempli de toute sorte de morceaux assez mal choisis pour une pareille circonstance. Mme Viardot a eu le tort d'y chanter deux vieux airs, l'un de Graüen et l'autre de Hasse, qui n'avaient aucune chance d'être appréciés par un auditoire aussi mêlé. Après avoir dit avec une grande bravoure un menuet d'un opéra de Hasse, l'orchestre exécuta un fragment de la symphonie de *Romeo et Juliette* de M. Berlioz. A l'audition de cette musique puérile, sans idées et sans goût, le public

de l'Opéra s'est comporté exactement comme celui du Conservatoire : il s'est mis à rire, et a chuté avec toutes sortes de bruits aigus. La séance s'est terminée par un coup de foudre, par la bénédiction des poignards du quatrième acte des *Huguenots*, qu'on a fait recommencer. Le 30 décembre, l'Opéra a produit un nouvel ouvrage en deux actes, *la Voix humaine*, dont les paroles sont de l'honorable M. Mélesville et la musique de M. Alary, compositeur italien depuis longtemps fixé à Paris. Cette faible production a été accueillie comme elle méritait de l'être. M. Alary, qui est un artiste distingué dans un ordre inférieur, a suffisamment prouvé par *le Tre nozze*, qu'il a fait représenter au Théâtre-Italien il y a une dizaine d'années, et par *la Beauté du diable*, petit ouvrage qu'il a donné à l'Opéra-Comique, que le ciel lui a refusé le don d'avoir des idées musicales qui lui appartiennent.

L'Opéra, après tout, n'aura pas manqué d'une certaine activité pendant le cours de l'année dont nous venons de résumer les faits. La chute du *Tannhaüser* de M. Richard Wagner, la restauration d'*Alceste* de Gluck, plusieurs gracieux ballets, et le roulement des ouvrages qui forment le fond de son répertoire, ont suffi pour soutenir la curiosité du public. C'est bien moins des entreprises téméraires ou des essais compromettants qu'il faut souhaiter à ce grand théâtre, que la bonne exécution des chefs-d'œuvre consacrés. Une mesure excellente pour obtenir ce résul-

tat désirable, c'est l'arrêté que vient de prendre récemment le ministre d'État. Conformément aux anciens usages, le ministre a ordonné que tous les principaux rôles seraient doublés et que les artistes chargés de remplacer, au besoin, ceux qui sont en scène, se tiendraient tout habillés dans les coulisses.

On sait qu'un concours a été ouvert l'année dernière par le ministre d'État à l'effet de présenter la rédaction d'un projet d'Opéra à construire à Paris. Le concours a eu lieu, et le *Moniteur*, dans son numéro du 10 mars, contenait le rapport suivant :

Rapport sur le concours pour un projet de salle d'Opéra à construire à Paris.

MEMBRES DU JURY :

S. Exc. M. le comte Walewski, ministre d'État, président; MM. le Bas et Gilbert, vice-présidents; Caristie, Duban, de Gisors, Hittorff, Lefuel et le Sueur, membres de l'Académie des beaux-arts (section d'architecture), et MM. de Cardaillac, Constant-Dufeux, Lenormand et Questel, membres du conseil général des bâtiments civils.

La haute volonté qui conçut les grands travaux de Paris n'eut point pour principal but l'embellissement de cette cité : les larges voies établies entre les gares des chemins de fer, devenues les véritables portes de la capitale, les aqueducs souterrains, les halles, les constructions d'églises, d'hospices, de maisons d'éducation et d'asiles, sont essentiellement des œuvres

inspirées par le sentiment de la bienfaisance et de l'utilité publique.

Mais l'auteur de ces créations n'a pas oublié que la prospérité des beaux-arts compte parmi les premières gloires d'une nation; et le souverain qui a terminé le Louvre ordonne aujourd'hui l'érection d'une salle d'Opéra.

Pour que ce monument soit digne de ses brillants hôtes, la poésie, la musique et la danse, l'Empereur voulut un concours public, que régla l'arrêté du 29 décembre 1860.

L'affluence considérable des concurrents et du public, pendant l'exposition des projets, les discussions journalières dans la presse et dans toute la société parisienne, ont témoigné de l'intérêt général avec lequel l'arrêté ministériel avait été accueilli.

Plusieurs architectes étrangers ont concouru. Les projets ont atteint le chiffre de 171; et, dans le plus grand nombre, on peut remarquer un sérieux désir de répondre au but élevé du gouvernement.

Aussitôt qu'une juste satisfaction eut été donnée à tous par l'exposition publique, la commission du jury fut convoquée. Son président rappela que le gouvernement, en mettant la salle de l'Opéra au concours, avait voulu élever un monument qui satisfît à toutes les données de sa destination et à toutes les exigences de l'art. M. le ministre insista, au nom du gouvernement, pour que le grand prix (la rédaction dé-

finitive des plans et la direction des travaux) pût être accordé. En réponse à quelques doutes émis dans le public sur la sincérité du concours, Son Excellence fit remarquer que le programme ne demandait pas un travail définitif, mais un avant-projet; et que si une des compositions, supérieure bien qu'incomplète, renfermait les éléments d'un projet susceptible de devenir digne de l'exécution, le jury ne devait pas hésiter à lui décerner le grand prix.

Dans le cas où la commission jugerait qu'il n'y avait pas lieu d'accorder la première récompense, elle classerait les projets par ordre de mérite, afin de distribuer les deux primes fixées par l'arrêté du 29 décembre.

M. le ministre, frappé des remarquables et nombreux efforts des concurrents, annonça qu'il serait mis une autre somme de 5000 francs à la disposition du jury, afin de la distribuer entre les projets dignes, par leur mérite, de participer à de nouvelles primes.

Les nobles et loyales intentions du gouvernement, dans son appel à un concours public, n'étaient pas ignorées; mais le jury croit devoir faire connaître les sentiments exprimés par M. le ministre, parce qu'ils doivent être d'un puissant encouragement pour les artistes.

Le jury assemblé au palais de l'Industrie, où étaient exposés les dessins, adopta pour mode d'exa-

men : 1° de se transporter devant les projets dans l'ordre des numéros, et de prononcer à la majorité absolue sur l'admission ou la non-admission de chacun ; 2° de réunir les projets admis et d'y appliquer successivement le même mode, jusqu'à l'adoption définitive des projets jugés dignes de récompense.

La première application de ce mode d'examen et de vote eut pour résultat l'admission de quarante-trois projets ; dans l'examen suivant, ce nombre descendit à seize [1].

Jusqu'alors les qualités et les défauts de chaque projet avaient été jugés sans de longs débats ; mais en présence de travaux où les qualités commençaient à dominer, les discussions du jury durent être plus développées. Elles portèrent, de la part de chaque membre, sur l'ensemble comme sur les détails des projets, et les observations individuelles amenèrent une appréciation plus certaine chez tous. Aussi dans les deux séances suivantes l'admission se réduisit à sept projets : les numéros 6, 17, 29, 31, 34, 38 et 40.

1. Voici les numéros de ces projets avec leurs épigraphes :
N° 1. *Denique sit quidvis simplex duntaxat et unum.* — 17. L'art élève l'âme. — 19. Comparer c'est comprendre. — 24. Du choc des opinions jaillit la lumière. — 25. *Hominum divumque voluptas.* — 29. *Forum ædibus, non autem ædes foro.* — 30. *Ædificare diu cogitare oportet.* — 31. L'architecture est l'histoire vivante des nations. — 33. X. — 34. Nourri dans le sérail, j'en connais les détours. — 38. *Bramo assai, poco spero.* — 40. *Rudis indigestaque moles.* — 45. France que l'Empire illustra, etc., etc. — 105. *Opera pacis.* — 147. *Utile dulci.* — 152. Minerve.

Le jury décida qu'il n'y avait pas lieu de décerner le grand prix; que cinq projets méritaient des primes, et enfin que la prime de 5000 fr., ajoutée aux deux premières, serait distribuée en trois sommes, une de 2000 fr. et deux de 1500 fr.

Dans la dernière séance, M. le président signala l'intérêt du public suscité par le remarquable concours du projet pour l'Opéra, et celui que plusieurs visites à l'exposition avaient inspiré à Sa Majesté. S. Exc. exprima de nouveau le vœu qu'un des projets pût réunir les qualités suffisantes pour mériter le grand prix, et passa, avec les membres du jury, un nouvel examen des projets. Tous furent de nouveau discutés, et dans cette longue discussion furent reproduits l'exposé des données du programme et la manière plus ou moins satisfaisante dont elles avaient été remplies. Le ministre recueillit au scrutin secret le vote définitif. Ce vote n'accorda pas le grand prix, mais il désigna :

Les projets numéros :

6, pour le 1er prix de 6000 francs,
34, pour le 2e prix de 4000 francs,
17, pour le 3e prix de 2000 francs,
29, pour le 4e prix de 1500 francs,
et 38, pour le 5e prix de 1500 francs.

Les auteurs de ces projets sont, dans l'ordre de leur classement : MM. Ginain, Crépinet et Botrel, Garnaud, Duc et Garnier.

Voici, brièvement résumées, les raisons qui ont motivé le vote du jury :

Dans le n° 6, la disposition très-ingénieuse et nouvelle des plans, et particulièrement du plan du premier étage; les communications larges et faciles entre toutes les places de la salle et les foyers; enfin, une ordonnance générale susceptible de donner des façades monumentales sur tous les côtés de l'édifice.

Dans le n° 34, une étude habile de l'ensemble des plans, pour satisfaire aux exigences de tous les services; l'aspect extérieur du monument, qui répond le plus à l'idée que semble faire naître une salle d'Opéra.

Dans le n° 17, la grandeur des distributions des vestibules, des escaliers et des foyers, et la partie supérieure de la façade, qui exprime bien le caractère d'un théâtre.

Dans le n° 29, la composition satisfaisante des vestibules et des escaliers, et l'étude des besoins de la scène et de ses dépendances.

Dans le n° 38, des qualités analogues à celles du précédent projet, équivalentes dans plusieurs parties et inférieures dans quelques autres.

Ce qui a paru au jury laisser le plus à désirer, ce sont des arrivées à couvert, faciles et sans danger pour les personnes en voiture et pour le grand nombre des piétons; ce sont aussi les grands escaliers, qui, au lieu de s'arrêter aux premières loges, de-

vraient être continués jusqu'aux loges supérieures, aussi bien pour le bon effet architectural que pour la commodité du public. La plupart des concurrents n'ont pas donné non plus des dimensions suffisantes à la scène et aux bâtiments de l'administration. Ceux qui ont répondu aux exigences du théâtre ont été forcés de transporter en dehors du monument une partie du service administratif ou de dépasser le terrain disponible. Ces circonstances semblent impliquer la nécessité d'agrandir le périmètre actuel du terrain, si l'on veut conserver à l'Opéra une juste importance, et aux services qui en dépendent un développement indispensable.

Les coupes des projets récompensés permettent de préjuger d'heureux résultats par des études plus développées. Presque tous les concurrents ont adopté pour la salle la forme si belle et si monumentale de l'ancien Opéra. Ce choix a paru au jury judicieux par sa convenance, et en même temps un juste hommage rendu à l'homme de génie qui le créa [1]. C'est, en effet, un beau type de notre architecture; il méritait d'être conservé dans un monument destiné à un genre de spectacle qui est lui-même une création na-

1. L'architecte Victor Louis, auteur du théâtre de Bordeaux, achevé en 1780, de la plus grande partie des bâtiments du Palais-Royal et du Théâtre-Français, ouvert en 1790, enfin du théâtre des Arts (l'ancien Opéra de la rue de Richelieu) inauguré en 1794. Ce célèbre artiste était architecte du roi de Pologne et du duc de Chartres. Il mourut en 1800.

tionale à laquelle se rattachent tant de noms glorieux pour la France [1].

Les façades ont paru réunir moins de qualités supérieures. Leur aspect manque, en général, soit de la grandeur, soit de l'agrément qu'entraîne l'idée d'un édifice comme l'Opéra. Dans quelques élévations, l'imagination est parfois abondante et le talent remarquable; mais pour cette importante partie du projet, de profondes études pouvaient seules conduire à une perfection que le peu de temps disponible a dû empêcher d'obtenir. Ce qui a paru au jury, dans beaucoup de façades, très-nuisible à leur bon effet, ce sont les portiques avancés formant terrasses. Les exemples de ce genre font voir que leur emploi, qui mutile, pour ainsi dire, les édifices, en dérobant à l'œil une grande partie des façades, doit être évité.

Dans les projets où la salle, la scène et l'administration forment trois bâtiments différemment caractérisés, le jury signale un grave inconvénient : l'absence d'unité dans l'édifice. Ce manque d'unité empêche, en effet, toute solidarité entre les façades et leurs diverses parties, il détruit ces effets d'harmonie qui distinguent les plus beaux monuments

1. A partir du dix-septième siècle, Lulli et Quinault, Corneille et Molière; au dix-huitième siècle, avec Rameau et Gluck, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire; dans la première moitié de notre siècle, Lesueur, Cherubini, Spontini; puis enfin nos gloires vivantes, poëtes et compositeurs, qui sont dans la mémoire de tous.

antiques et modernes. Dans le nouvel Opéra, il faut que chaque façade offre une certaine régularité; toutes les façades, en présentant l'expression qui peut leur être particulière, doivent paraître appartenir à un seul et même édifice.

La commission n'a pu, dans des avant-projets, s'arrêter aux questions de l'éclairage, du chauffage, de la ventilation, de l'acoustique, des améliorations à introduire dans la disposition des décorations et des machines. Elle comprend l'intérêt de ces recherches; mais sa principale préoccupation ne devait se porter que sur l'ensemble du monument, et les projets où ces questions étaient particulièrement traitées ne répondaient pas suffisamment aux justes exigences de l'art.

Arrivé au terme de sa mission, le jury regrette que le désir de décerner le grand prix n'ait pas pu se réaliser; il émet le vœu qu'un nouveau concours, qui aurait pour récompense l'exécution de l'édifice, ait lieu entre les auteurs des cinq projets les meilleurs. La commission, en émettant ce vœu, croit assurer l'équité du choix définitif et réaliser ainsi l'espoir de voir s'élever dans Paris une salle d'Opéra digne de la capitale de la France.

HITTORF,
Membre de l'Institut, rapporteur.

Le plan choisi par l'administration supérieure est celui qui portait le n° 6 et qui était de M. Garnier. Un

homme de goût, un ancien directeur de l'Opéra, qui est l'ami de M. Garnier, M. Duponchel, dans une lettre qu'il a adressée à la *Revue municipale*, donne une description de la future salle de l'Opéra qu'on élève sur le boulevard des Capucines. Nous croyons devoir reproduire cette lettre, parce qu'elle renferme quelques remarques judicieuses qui sont bonnes à conserver :

« Mon cher directeur,

« M. Garnier, le jeune et savant architecte de notre futur Opéra, a bien voulu m'accorder la faveur de me montrer ses plans et ses études, et je puis vous dire aujourd'hui, avec la sincérité que vous me connaissez : nous aurons un grand et beau monument de plus. Réjouissez-vous donc, car notre cher Paris pourra se vanter d'avoir la plus magnifique salle de spectacle du monde entier.

« Je voudrais qu'il me fût possible de vous décrire les merveilles de ce splendide palais; mais la plume et le crayon même dans mes mains sont insuffisants. Qu'il vous suffise de savoir qu'au contraire de ce qui arrive souvent, l'exécution, si j'en crois mes pressentiments, sera plus saisissante encore que les dessins.

« Figurez-vous d'abord une façade principale rappelant par son ordonnance la royale colonnade de Perrault. Sur un soubassement d'un grand style, percé de vastes arcades entre lesquelles des statues

colossales en marbre blanc dissimulent la nudité des trumeaux, des colonnes accouplées et cannelées, d'ordre corinthien, supportent un riche entablement surmonté d'une élégante balustrade. Au droit de chaque couple de colonnes, se profilent sur le ciel des groupes de génies ailés du meilleur goût.

« Entre les couples de colonnes, de grandes baies, genre dit palladio modifié, ornées de colonnes en marbre de couleur, éclairent et aèrent une vaste loge qui règne dans toute la longueur du foyer, et servira de promenoir dans les belles soirées d'été.

« Cette façade, riche, élégante et grandiose sans trop de sévérité, convient parfaitement à la destination de l'édifice. Elle a quelque analogie avec celle du projet de M. Triquet, dont j'étais fort enthousiaste, vous vous le rappelez.

« Les façades latérales ne lui cèdent en rien. Du milieu de chacune d'elles se détache un avant-corps demi-circulaire, de la même ordonnance, dont le rez-de-chaussée présente de vastes descentes à couvert, l'une destinée au souverain et l'autre au public.

« A l'arrière sont les bâtiments de l'administration, avec cour de vingt mètres de large. Le style en est plus modeste, mais les grandes lignes des façades y sont continuées et concourent à l'harmonie générale.

« Une disposition très-heureuse et qu'ont fort approuvée les personnes présentes, au nombre desquelles se trouvait le savant architecte de l'église

russe du quartier Monceau, c'est que les trois grandes masses qui composent l'ensemble d'un théâtre, le foyer et les escaliers, la salle, et enfin la scène, y sont accusées extérieurement de la façon la plus heureuse, et de manière à ne laisser aucun doute sur la destination du monument.

« Le grand foyer, les loges et les escaliers forment un avant-corps moins élevé que le reste, derrière lequel surgit majestueusement une vaste rotonde couronnée par un comble d'un bel effet. C'est la salle proprement dite. Celle-ci se détache sur une grande partie rectiligne d'un très-grand caractère, dont je ne puis mieux vous donner une idée qu'en la comparant à la belle façade de la gare de Strasbourg.

« Si splendide que soit l'extérieur, le dedans l'éclipse encore par son grandiose et sa magnificence.

« Ce sont des vestibules immenses, des corridors de six mètres de large, des escaliers en marbre qui n'en ont pas moins de dix; un foyer avec salons accessoires, qui n'a rien à envier aux galeries d'Apollon du Luxembourg et de Versailles. Les marbres, l'or, la peinture, les reliefs, tout cela y est prodigué avec une largesse de grand seigneur.

« La salle, conforme, quant à la coupe, à la salle actuelle, sera plus grande et plus riche ; les grandes colonnes seront en vrai marbre blanc rehaussé d'or, et le reste à l'avenant.

« Du reste, ainsi qu'il convient à un monument

qui doit faire époque dans les fastes de l'art, les matériaux les plus précieux seront employés sans parcimonie.

« J'allais oublier de vous dire que la salle contiendra 2000 spectateurs fort à l'aise, et pourrait en recevoir 3000; chacun aura à sa disposition les 7/10 d'un mètre carré, soit $0^{m},70$ sur $1^{m},00$.

« Ce qui sera d'un prodigieux effet, c'est la cage du grand escalier, qui, d'une hauteur et d'une ampleur prodigieuses, est percée de baies avec salon correspondant à chaque étage de corridors, ce qui permettra à tous les spectateurs de jouir du coup d'œil de la sortie et d'admirer les toilettes et les épaules que les dames aiment à montrer.

« La loge et les appartements impériaux, le grand foyer des artistes, les salles de réunion, etc., sont aussi de la plus grande magnificence et du meilleur goût.

« Bref, je n'en finirais pas s'il me fallait vous détailler les choses merveilleuses dont vous jouirez dans quatre ans, et je me résume en vous déclarant que, lorsque j'ai rédigé le programme auquel vous avez bien voulu ouvrir vos colonnes, je ne demandais rien de plus; et qu'à part deux observations que je crois utile de mentionner ici, je suis satisfait au delà de mes espérances. — Et pourtant je m'étais montré exigeant.

« Mes deux observations exprimeront un regret et une crainte.

« Le regret, c'est que le programme officiel n'ait point recommandé les escaliers spéciaux pour la sortie (escaliers latéraux de cinq à six mètres de large, descendant en ligne droite des loges les plus hautes aux vestibules), dont plusieurs fois j'ai cherché à démontrer la nécessité dans les colonnes de ce journal, me basant sur ce fait : que des escaliers qu'on trouve vastes au moment de l'entrée, qui a lieu en détail, paraissent resserrés au moment de la sortie qui se fait en masse, et deviendraient insuffisants s'il survenait une panique.

« Je sais que la salle étudiée par M. Garnier est circonscrite par un mur en pierre d'une grande épaisseur, et que les spectateurs une fois engagés dans les corridors extérieurs, qui n'ont pas moins de six mètres de large, seront complétement hors de danger quand bien même tout serait en feu à l'intérieur. Je me rassure donc et n'insisterai pas davantage sur ce point.

« Ma crainte c'est que, influencé par une théorie que j'ai entendu soutenir avec talent par un publiciste bien posé pour se faire écouter, M. Garnier n'hésite à donner à sa coupole un assez vaste développement.

« Or, ce vaste développement, je le considère comme indispensable sous plusieurs rapports : au point de vue de l'art, de l'hygiène et de l'acoustique. Au point de vue de l'art, il agrandit la perspective et satisfait la vue. Il est impérieusement commandé, si

l'on se préoccupe de l'hygiène et du bien-être des spectateurs, et je sais que M. Garnier ne faillira pas à cette partie essentielle de sa tâche.

« L'air chaud et chargé des vapeurs exhalées par les corps vivants tendant sans cesse à s'élever, les couches supérieures de l'atmosphère d'une salle de spectacle se composent d'un air raréfié, humide et beaucoup trop chaud, dans lequel se trouvent immergés les spectateurs des troisième et quatrième rangs de loges, si ces couches n'ont pas au-dessus desdites loges un espace assez vaste pour s'y loger en attendant qu'elles se dégagent par les orifices de ventilation. De là ce malaise, cette souffrance dont on ne se rend pas compte, et qui n'est autre chose qu'un commencement d'asphyxie.

« Voilà pourquoi je désire que la coupole ait environ un tiers de la hauteur totale du vaisseau, et je persiste à soutenir que cette hauteur, loin d'être nuisible à l'acoustique, ne peut que favoriser le développement de la voix des chanteurs et des sons de l'orchestre, puisque alors les vibrations, au lieu de se produire dans un milieu composé de couches de densités différentes, se produiraient dans un milieu homogène et d'une densité plus grande.

« Or, chacun sait que les vibrations n'ont pas lieu dans le vide, conséquemment que le son y est nul, et que le son acquiert de la puissance en raison de la densité de l'air.

» J'engage fort M. Garnier à se préoccuper de l'observation qui précède, et à ne point se laisser séduire par les partisans des plafonds plats. Ceux-ci (les plafonds bien entendu) sont, en premier lieu, fort désagréables à l'œil ; M. Garnier a trop de goût pour ne pas être de cet avis. En second lieu, ils ont, quoi qu'on en puisse dire, l'inconvénient de briser la voix.

« Je répéterai ici ce que disent tous les cours de physique : *les ondes sonores se propageant circulairement en tous sens*, la salle dans laquelle doivent se propager ces ondes, salle de concert ou théâtre lyrique, doit affecter la même forme que ces ondes sonores, afin qu'aucune partie de ses parois ne puisse comprimer ou amoindrir les vibrations. Conséquemment elle devrait être circulaire en tous sens, c'est-à-dire se terminer par une calotte hémisphérique, en un mot avoir la forme d'un œuf posé sur le petit bout, et dont les trois quarts environ dépasseraient le niveau de la scène et de l'orchestre, où s'engendrent les sons.

« M. Garnier est déjà à demi convaincu. Le raisonnement qui précède achèvera de le convaincre. Il nous fera une vaste et splendide coupole où les yeux, les oreilles et les poumons trouveront une satisfaction complète. Alors, sans aucune restriction, nous proclamerons son œuvre la plus parfaite et la plus magnifique qu'on puisse désirer. »

II

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Circassienne, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de M. Auber. — *Le Jardinier galant*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. de Leuven et Siraudin, musique de M. Poise. — *Maître Claude*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Jules Cohen. — *Royal-cravate*, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Mesgrigny, musique de M. Massa. — *Salvator Rosa*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Grangé et Trianon, musique de M. Duprato. — *Silvio-Sylvia*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Bresil, musique de M. Destribaud. — *La Beauté du diable*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Najac, musique de M. Alary. — Rentrée de MM. Roger et Bataille. — Reprise des *Mousquetaires de la Reine*, du *Postillon de Lonjumeau*, de *la Sirène*. — *Les Recruteurs*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Jollais et Vulpian, musique de M. Lefébure-Wely. — *Marianne*, musique de M. Théodore Ritter.

Le théâtre de l'Opéra-Comique n'a pas été plus heureux pendant l'année dont nous résumons les faits, qu'il ne l'a été l'année précédente[1]. Un seul ouvrage nouveau, *la Circassienne*, de M. Auber, y a été remarqué et s'est conservé honorablement au

1. Voir *l'Année musicale* de 1861.

répertoire. Les nombreux petits opéras en un et deux actes qu'on y a donnés n'ont pu y prendre racine et ont disparu de l'affiche après quelques représentations éphémères. La direction de ce théâtre, éminemment national, qui est toujours dans les mains de M. Beaumont, ne semble pas avoir compris qu'avec le riche répertoire qu'elle possède il serait toujours possible d'intéresser le public, si des chefs-d'œuvre comme *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, *la Dame blanche*, *le Maçon*, *le Domino noir*, etc., y étaient représentés avec soin. Non-seulement le personnel qui dessert ce théâtre est composé d'artistes médiocres ou complétement usés, comme MM. Roger et Bataille, mais encore cette cohue de chanteurs sans voix et de comédiens équivoques manque-t-elle d'une main habile qui sache mettre chacun à sa place et tirer de l'ensemble les meilleurs effets possibles. Si les temps sont difficiles, si les compositeurs originaux sont devenus aussi rares que les interprètes d'un talent supérieur, il appartient aux théâtres subventionnés par l'État de conserver au moins intacte la tradition des vieux chefs-d'œuvre et de suppléer à l'absence de nouveautés intéressantes et de virtuoses éminents, par le soin de l'ensemble et le bon emploi des éléments dont on dispose. Cet ensemble si désirable, qu'on admire à la Comédie-Française, c'est ce qui manque le plus aux théâtres lyriques de Paris.

C'est par *la Circassienne*, opéra-comique en trois

actes, paroles de Scribe et musique de M. Auber, que le théâtre dont nous nous occupons a inauguré, le 2 février, l'année 1861.

Il n'est pas facile de conter au lecteur l'histoire d'un officier russe, nommé Alexis Zoubof, qui, se trouvant en garnison dans un village lointain, au pied du Caucase, s'ennuie et ne sait de quelle manière passer son temps. Pour alléger le poids des heures qui s'écoulent si lentement, Zoubof raconte à ses camarades, réunis en cercle autour de lui, qu'en sortant des pages, où il a été élevé à Saint-Pétersbourg, il reçut une lettre d'une grande dame qui habitait un château à la campagne. Elle lui disait que, se trouvant seule pour le moment et ayant besoin d'une dame de compagnie, il serait facile à un jeune homme encore imberbe de se présenter chez elle sous un déguisement féminin, sans éveiller le moindre soupçon. Zoubof accepte la proposition, s'habille en femme et se rend chez la comtesse. Là survient bientôt un général russe, beau-frère de la comtesse, une espèce de brute à demi sauvage qui n'a jamais rien aimé, et qui s'éprend pour le jeune page travesti d'une passion furieuse. La comtesse se voit forcée de faire disparaître Zoubof le plus tôt possible. Telle est l'histoire que raconte à ses camarades le lieutenant Alexis Zoubof, lorsqu'arrive de Saint-Pétersbourg le peintre de la cour, Lanskoï, un boute-en-train et un ami de Zoubof. On s'embrasse, on s'explique sur les

motifs de cette heureuse rencontre, et on décide que, pour passer agréablement le temps, on n'a rien de mieux à faire que de jouer la comédie. « Quelle comédie pourrait-on jouer, sans décors, sans costumes et sans femmes ? — J'en ai une là, répond Lanskoï, qui vient de Paris ; c'est une comédie en un acte de Marsollier, musique de Dalayrac, et à deux seuls personnages, intitulée *Adolphe et Clara*. — C'est une idée admirable ! » s'écrie-t-on, et le lieutenant Zoubof a toutes les qualités nécessaires pour représenter le rôle de Clara. La gageure est acceptée, et au moment où le lieutenant Zoubof revient sur la scène, habillé en femme, il se trouve face à face avec le général Orsakof, qui vient inspecter l'armée du Caucase. Ce général est précisément celui qui est devenu amoureux de la prétendue dame de compagnie de sa belle-sœur. Il la retrouve dans le lieutenant Zoubof déguisé en Circassienne, et cette rencontre va donner lieu à une complication d'incidents qui est le fort et le faible de l'imaginative de M. Scribe. Toute la scène du second acte se passe dans le sérail d'un prince du pays, Aboul-Kazim, où la fausse Circassienne est conduite prisonnière ainsi qu'une nièce du général Orsakof, la belle Olga, dont le lieutenant Zoubof est amoureux depuis longtemps. Cet amour, qui est du reste partagé, double l'intrigue de la pièce, qui se dénoue, tant bien que mal, par le mariage de Zoubof, devenu colonel, avec la nièce et la pupille de cet im-

bécile de général Orsakof, qui jusqu'à la fin reste épris et amoureux à lier de la prétendue dame de compagnie de sa belle-sœur. Cette persistance d'une passion sauvage et tant soit peu équivoque a failli compromettre la réussite de l'ouvrage, si, comme nous l'avons déjà dit, le public n'eût décidé d'avance que *la Circassienne* serait un succès, et le succès fut. C'est par les détails de la mise en scène, par l'entrain des épisodes, par des mots plus ou moins spirituels, par la hardiesse de ses dénoûments, que M. Scribe sauve le plus souvent l'invraisemblance de ses comédies d'intrigue, que nous sommes toujours étonné de voir mettre en musique. Eussions-nous le génie créateur que Dieu nous a refusé, il nous aurait été impossible de trouver une idée sur la plupart des *libretti* qui ont si heureusement inspiré M. Auber. Ces deux hommes étaient prédestinés à la longue et féconde alliance qui dure depuis un demi-siècle, au grand contentement du public français et de celui d'une grande partie de l'Europe.

Parler de M. Auber est chose facile et agréable pour un critique qui n'a point emprisonné son goût dans une école particulière, ni dans une forme exclusive de l'art. S'il nous convenait de répondre à des contradicteurs subalternes et sans autorité qui veulent bien quelquefois nous prendre à partie dans leurs menus propos, nous leur prouverions aisément que jamais un artiste de mérite ne nous a trouvé in-

sensible à ses efforts, et que personne n'a l'enthousiasme plus facile que nous pour les choses et les hommes qui méritent d'être admirés. Si les injures ne peuvent jamais être prises pour des raisons, les éloges débités à tout venant et à tout propos, sans honte et sans remords, ne seront jamais confondus avec les appréciations d'une critique mesurée qui respecte son lecteur, qui sait d'où elle part et le but qu'elle veut atteindre. La France a pu produire de plus grands musiciens que M. Auber, tels que Méhul par exemple et surtout Hérold; mais elle n'a jamais rencontré un compositeur plus sympathique à son humeur volage et légère, mieux inspiré de son esprit aimable, gai et frondeur, et plus apte à exprimer en musique, non le sentiment profond de l'amour, qui n'est guère dans son tempérament, mais cette fleur de galanterie qui règne dans la langue et dans la nation depuis la formation de la société polie. L'auteur du *Domino noir*, de *Fra Diavolo*, de *la Muette* et de trente ouvrages connus et devenus populaires, est une imagination riante et facile, un musicien élégant rempli de mélodies heureuses, un harmoniste exquis, un bel esprit tempéré de grâce, un galant conteur de propos aimables, qui ne se fâche de rien et se console aisément, qui vous amuse et vous enchante sans transports et sans grands éclats de rire.

L'ouverture de *la Circassienne* n'est pas une des meilleures qu'ait écrites M. Auber, qui en a fait de

si jolies. Composé d'un motif gracieux que l'auteur utilisera plus tard au second acte, ce morceau symphonique ne mérite pas d'être autrement remarqué. Le premier chœur, que chantent des soldats russes attablés sous une espèce de hangar tout couvert de neige, contient une jolie phrase, qui, reprise par la voix de ténor du lieutenant Zoubof, se développe avec grâce. Le second chœur, chanté par les mêmes soldats, — *Bravo! bravo!* — est mieux encore, et la fin surtout, où le premier motif est rafraîchi par une modulation furtive dans le mode mineur, est d'un effet ravissant. La petite romance d'*Adolphe et Clara* est très-habilement encadrée dans un ensemble dont la péroraison est d'une tournure fort élégante. Une romance dans laquelle le lieutenant Zoubof, surpris sous son déguisement de Circassienne, conjure le vieux général Orsakof de faire grâce à un pauvre sous-officier qu'il veut faire fusiller, cette romance délicatement ouvrée, — *Si vous m'aimez*, — est très-bien adaptée à la voix presque féminine de M. Montaubry, qui la chante avec beaucoup d'art; mais la situation du personnage est si fausse qu'on s'impatiente qu'un pareil sentiment soit exprimé par un homme à un vieil imbécile de son sexe. Un duo pour basse et ténor entre le général et la fausse Circassienne est très-bien aussi; mais je préfère le joli quatuor que provoque l'arrivée de la nièce du général, la belle Olga. En voyant la prétendue Circas-

sienne que son oncle lui présente, et qu'il lui offre comme une compagne utile dans une contrée aussi éloignée, Olga s'écrie : « *C'est étonnant* comme elle ressemble à l'officier de la garde dont nous avons soigné les blessures! » Ces mots de surprise, *c'est étonnant!* ramenés plusieurs fois sur une phrase spirituelle, donnent lieu à une scène piquante et à un morceau d'ensemble dialogué avec infiniment d'art. Surpris tout à coup par une troupe de Circassiens ennemis, l'officier Zoubof est fait prisonnier dans son déguisement de femme. Un vieil eunuque qui se trouve dans la partie regarde avec joie la beauté piquante dont il va enrichir le harem de son maître, le prince Aboul-Kazim. Cette situation comique est rendue par un petit finale qui est un chef-d'œuvre de gaieté musicale, et qui rappelle de loin le finale du premier acte de *l'Italiana in Algieri*. Les exclamations de l'eunuque, lancées dans le vide par sa voix glapissante, forment un trait d'union des plus heureux entre les différentes parties du tissu harmonique, qui se renoue ainsi plusieurs fois d'une manière habile. Ce finale et tout le premier acte, dont il résume la situation, me paraissent à la hauteur de ce que M. Auber a écrit de plus heureux. Le second acte est beaucoup moins important, et se ressent du lieu où se passe la scène, le sérail du prince Aboul-Kazim. Une fois cependant qu'on a accepté la donnée de cette mascarade un peu trop prolongée, il y a dans le se-

cond acte des incidents qui ne manquent pas de gaieté. Nous avons remarqué le premier chœur des femmes du harem, qui est joli; une romance pour voix de ténor que chante Zoubof, toujours empêtré dans son déguisement; l'air de baryton où le prince Aboul-Kazim exprime sa fureur guerrière, air facile et mélodique, que M. Troy dit avec talent; un autre chœur des femmes du sérail qui essayent de se révolter, et l'air de danse qui est emprunté à l'ouverture. Le troisième acte, qui est le plus faible de tous, offre encore un air de bravoure pour voix de soprano écrit avec infiniment d'élégance, de jolis couplets que M. Couderc débite avec autant d'esprit que de tact, et un agréable nocturne entre les deux amants, la belle Olga et Zoubof, qu'on est heureux enfin de voir dans un costume de son sexe.

Tels sont les différents morceaux qui nous ont paru mériter une mention particulière dans la dernière partition de M. Auber, qui se recommande encore plus par l'élégance et la facilité générale du style que par des idées saillantes et nouvelles. Si les deux derniers actes de *la Circassienne* avaient égalé le premier, M. Auber aurait écrit, à quatre-vingts ans, l'un de ses meilleurs opéras. Le finale, le quatuor : *C'est étonnant*, la romance : *Si vous m'aimez*, le second chœur du premier acte, sont des morceaux remarquables tant au point de vue purement musical qu'à celui de la vérité scénique.

L'exécution de *la Circassienne* a été aussi bonne que possible avec le personnel que possède l'Opéra-Comique. M. Montaubry s'est tiré avec beaucoup de talent du rôle difficile de Zoubof et de son costume de Circassienne. Il passe alternativement de la voix de poitrine à la voix de tête *flûtée,* qui lui est nécessaire pour simuler les intonations délicates de l'autre sexe. M. Couderc a été charmant de gaieté dans le personnage du peintre Lanskoï, qu'il a joué avec beaucoup d'esprit. Seule, Mlle Monrose ne nous a pas entièrement satisfait dans le rôle grâcieux d'Olga, dont elle a chanté les différents morceaux avec plus d'efforts que de facilité. Après tout, *la Circassienne,* dont la partition a été achetée le soir même de la première représentation par M. Colombier, éditeur de musique, a obtenu un certain nombre de représentations fructueuses. C'est une œuvre distinguée et digne, en partie, du maître dont elle couronne la vie, je veux dire du plus fécond, du plus charmant et du plus jeune des compositeurs français.

Le 4 mars on a donné à ce même théâtre deux petits actes sous ce titre : *le Jardinier galant,* paroles de MM. Leuven et Siraudin, musique de M. Poise, un élève, un imitateur trop fidèle d'Adolphe Adam. Sous le masque de ce jardinier galant se cache le fameux Collé, le chansonnier égrillard du dix-huitième siècle, qui lance des couplets séditieux contre Mme de Pompadour. Ce n'est qu'après bien des malentendus que

le vrai se découvre, et alors la favorite n'a plus le pouvoir de punir ses détracteurs. Sur cette donnée de vaudeville, M. Poise a fait de la musique qui ne s'élève pas beaucoup plus haut, et dont le style trop facile ne compense pas la trivialité. Cependant on a écouté sans trop de peine le babil de M. Poise, où nous avons plus particulièrement remarqué, au second acte, la chanson dialoguée qui se débite pendant le petit souper clandestin.

Quelque temps après *le Jardinier galant*, le 18 mars, on a représenté un opéra en un acte, *Maître Claude*, qui est le coup d'essai dramatique d'un jeune compositeur, M. Jules Cohen. Maître Claude, ce n'est rien moins que Claude Gelée, l'admirable paysagiste, dit le Lorrain, que MM. de Saint-Georges et de Leuven, les auteurs du libretto, ont transporté au dix-huitième siècle, au lieu de le laisser où l'histoire l'a placé, au temps du cardinal de Richelieu. Cet anachronisme, que la mise en scène du théâtre a scrupuleusement respecté, n'ajoute et n'enlève rien au mérite de l'historiette que M. Cohen a illustrée des sons de sa musique facile, bien *troussée*, comme on dit, et remplie de lieux communs, dont la plupart sont empruntés à la manière de M. Auber. Ce qu'il y a de mieux dans *Maître Claude*, c'est l'ouverture et un quatuor, qui prouvent que M. Cohen a fait d'assez bonnes études musicales.

Le 12 avril, l'Opéra-Comique a donné un nouvel

ouvrage en deux actes, *Royal-cravate*, qui est dû à la collaboration de deux *dilettanti*, M. de Mesgrigny pour les paroles, et M. le duc de Massa pour la musique. La petite pièce de M. de Mesgrigny n'est pas mal, et le jeune officier Gaston, son domestique Champagne, mènent assez rondement une aventure d'auberge qui ne manque pas de gaieté. La musique de M. de Massa, qui est très-jeune (il est le petit-fils d'un grand dignitaire du premier Empire, Regnier, ministre de la justice), la musique de M. de Massa est agréable, facile, tournant volontiers vers la mélodie souriante. Je pourrais signaler au premier acte une romance de ténor, puis une autre romance pour le même genre de voix avec accompagnement de flûte et de harpe, dont la terminaison m'a paru un peu trop tourmentée par des modulations recherchées. Le quatuor du souper, celui qui commence le finale du premier acte, sont des morceaux bien appropriés à la situation. Au second acte, on pourrait encore signaler un duo chaleureux entre les deux amants, Gaston et Henriette, dont la conclusion à l'unisson prouve l'influence de Verdi, et puis les couplets que chante spirituellement Mlle Lemercier. A tout prendre et sans rien exagérer, on ne peut qu'encourager M. de Massa à poursuivre la carrière de nobles loisirs où il est entré. Il y a lieu de remarquer que plusieurs représentants des grands noms historiques du premier Empire ont cultivé avec assez de succès l'art musical. M. le comte de Feltre et M. le

prince de la Moskowa ont été des amateurs fort distingués.

Le 30 avril, on a encore entendu à l'Opéra-Comique la première représentation d'un ouvrage en trois actes sous le titre prestidigieux de *Salvator Rosa*. Ce sont MM. Grangé et Trianon qui se sont chargés de mettre en couplets la vie aventureuse de ce bandit bouffon, improvisateur de *canzonette,* brosseur de grands tableaux de paysage et de batailles remplies de *fracasso.* Avec un si beau thème, qu'il suffisait de dérouler sur la scène sans grande invention de leur part, les auteurs du *libretto* de *Salvator Rosa* n'ont su imaginer qu'une fable insipide que le musicien n'a su guère rendre plus intéressante. C'est pourtant un homme de talent que M. Duprato, un ancien prix de Rome, qui a débuté il y a quelques années sur la même scène par un opéra en un acte, *les Trovatelles,* où il y avait de la grâce et d'heureux souvenirs de l'Italie. Ces souvenirs ne se sont pas effacés de la mémoire de M. Duprato, qui en a rempli la partition de *Salvator Rosa*, où tous les maîtres italiens, Donizetti, Verdi, sont mis largement à contribution. Ni l'ouverture, qui est un papillotage sans caractère de toutes sortes d'instruments, ni la chanson de Salvator Rosa — *Sans regret et sans envie* — ni la sérénade d'Antonio, pas plus que le duo pour ténor et baryton qui vient après, ne sont des morceaux qui accusent la moindre originalité. Le finale du premier acte est conçu à la ma-

nière de Donizetti, ainsi que tout le second acte, où je n'ai remarqué que les couplets du vieux Capazzi, qui sont agréablement accompagnés ; mais le finale du second, très-bruyant, aussi bien que le duo pour voix d'homme qui le précède, rappelle le style de M. Verdi. M. Duprato, qui a du talent et de la facilité, a besoin de prouver qu'il est autre chose qu'un habile compilateur chantant la brune et la blonde sans regrets et sans remords.

Sylvio-Sylvia, en un acte, paroles de M. Bresil, musique de M. Destribaud, a été représenté le 15 mai et a reçu immédiatement la récompense de ses mérites. J'en dirai presque autant de *la Beauté du diable*, opéra en un acte, paroles de M. de Najac, prête-nom de Scribe, assure-t-on, et musique de M. Alary, professeur de chant, accompagnateur docile des *prime donne assolute* et correcteur de Mozart pour le compte des vieux ténors italiens. M. Alary, qui n'a pas à beaucoup près le talent et la dextérité de M. Duprato, a les mêmes défauts ; il se rappelle trop fidèlement les idées des autres, de Donizetti, de Verdi, de Rossini, et *di tutti quanti*. Déjà coupable d'un opéra, *le Tre nozze*, qui a été donné au Théâtre-Italien il y a une dizaine d'années, M. Alary n'a pas craint de mettre en musique la moitié de la Bible et de faire chanter la vierge Marie dans une espèce d'oratorio, *la Rédemption*, qui a été exécuté au Théâtre-Italien. J'aime mieux *la Beauté du diable*, qui ne compromet personne.

Un ténor qui avait appartenu à l'Opéra-Comique, M. Jourdan, y a fait une courte apparition dans *les Mousquetaires de la reine*, de M. Halevy, qu'on a repris le 5 juin. M. Jourdan est un artiste intelligent et zélé qui a tout à gagner en n'affichant pas des prétentions de premier ténor. A Bruxelles, où il est fixé depuis deux ans, il tient une place honorable au théâtre de la Monnaie.

Après un long été passé avec un répertoire usé et un personnel avarié, le théâtre de l'Opéra-Comique n'a rien trouvé de mieux pour piquer la curiosité du public que de rappeler M. Bataille. Cet artiste qui a longtemps séjourné au Théâtre-Lyrique est revenu à ses premières amours avec un talent fatigué et la voix sourde qu'il a toujours possédée. Il a été immédiatement suivi par M. Roger, une autre ruine, qui a débuté dans *les Mousquetaires de la reine*, comme si rien n'était survenu dans les destinées de cet artiste distingué! Nous n'insisterons pas davantage sur cette apparition de M. Roger sur un théâtre où il a obtenu, il y a vingt ans, de si beaux succès. La reprise du *Postillon de Lonjumeau*, d'Adolphe Adam, a été plus heureuse pour l'Opéra-Comique. Cet ouvrage agréable de l'auteur du *Chalet* remonte à l'an de grâce 1836. M. Montaubry dans le rôle du Chapelou est fort agréable à entendre. Il chante surtout avec goût la romance si connue : *Assis au pied d'un hêtre*. Mme Faure-Lefebvre est tout à fait charmante dans le rôle de Madelaine qu'elle joue avec esprit.

Le 4 novembre on a repris aussi à l'Opéra-Comique *la Sirène* de M. Auber avec M. Roger et Mlle Marimon, qui fait bien des efforts pour chanter faux et dont la petite voix de soprano manque complétement de charme. Mais le comble de la disgrâce pour l'Opéra-Comique, c'est l'ouvrage en trois actes qu'on y a représenté le 13 décembre sous le titre : *les Recruteurs!* On n'avait rien vu de semblable depuis la catastrophe de *Barkouf* de M. Offenbach. Ce monstrueux libretto de MM. de Jallais et Vulpian a été mis en musique par un homme de talent, par un organiste fort connu et fort apprécié du beau monde parisien qui va chercher à l'église ce qu'il demande au théâtre, d'agréables distractions. M. Lefébure-Wely, qui tire de l'orgue, ce magnifique instrument du christianisme, toute sorte de jolis effets, a voulu s'essayer aussi dans la musique dramatique, qui est, en France, la seule ressource des compositeurs. Il nous est impossible de dire que M. Lefébure-Wely a réussi dans sa périlleuse tentative, et c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas à analyser une œuvre qui, après un certain nombre de représentations forcées, a disparu comme l'erreur d'un artiste distingué et comme une faute d'une administration inintelligente.

III

THÉATRE-ITALIEN.

Un Ballo in maschera, opéra séria en trois actes, de M. Verdi. — Reprise de *Don Giovani* de Mozart. — Mlle Dalmondi. — M. Montanaro. — Reprise des *Nozze di Figaro* de Mozart. — Débuts de Mlle Trebelli. — Mme Lorini. — M. Beneventano. — Débuts de M. Delle Sédie. — Reprise de *Don Pasquale* de Donizetti. — Reprise d'*Anna Bolena* du même compositeur. — Mlle Guerra. — M. Bruni.

Le Théâtre-Italien de Paris n'est plus ce qu'un vain peuple pense. Il faut se résigner à oublier le passé, si l'on veut être équitable pour les œuvres et pour les artistes qui s'y produisent depuis quelques années. Une révolution s'est opérée dans le goût du public, qui n'apprécie plus guère que les opéras de M. Verdi et les chanteurs qui ont été élevés avec sa musique. Les ouvrages de Rossini paraissent déjà appartenir à une autre génération, et sont écoutés avec plus de respect que de véritable plaisir. Le *Barbiere di Siviglia*, la *Semiramide*, qu'on donne quelquefois pour varier un peu le répertoire, pâlissent devant les transports qu'excitent *Il Trovatore* et *Rigoletto*. La violence du

style de M. Verdi, ses coups de théâtre, les brusques péripéties de ses drames, ses mélodies courtes, chaudes, passionnées, vibrantes, la grosse sonorité de ses morceaux d'ensemble et de son instrumentation, enfin les qualités et les défauts qui distinguent ce compositeur d'un mérite incontestable, ont rendu presque impossible le répertoire de l'ancienne école. On reprend encore de temps en temps soit *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, soit *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, ou *Don Pasquale* de Donizetti, mais le public reste froid à l'audition de cette musique fine, délicate et exquise, qui a fait les délices de Paris pendant trente ans. Non-seulement le public très-varié en ses éléments qui fréquente aujourd'hui le Théâtre-Italien ne veut et ne comprend plus autre chose que les opéras de M. Verdi, mais les chanteurs de toutes les nations qu'on y voit apparaître et défiler comme des voyageurs, ne sont plus en état d'interpréter convenablement une autre musique que celle du compositeur lombard. La direction du Théâtre-Italien serait donc en partie excusable si, en vivant du répertoire de M. Verdi, elle avait une troupe de chanteurs suffisante et conduite par des chefs intelligents et soigneux. Mais le désordre, le décousu et l'impéritie y éclatent presque à chaque représentation. Ce manque de soin et d'ensemble dans l'exécution générale n'est point compensé par la présence de chanteurs éminents. M. Mario, qui est le dernier

ténor qui reste de la bonne école, n'a plus que des éclairs dans sa voix fatiguée, et, à côté de lui, il n'y a que deux femmes de talent : Mme Alboni, dont la voix admirable commence à plier sous le faix, et Mme Penco, cantatrice hardie et chaleureuse, dont les défauts se sont beaucoup accrus depuis quelque temps. Tout le reste du personnel est médiocre ou misérable, et révèle la complète décadence d'un théâtre qui a été le rendez-vous de tout ce qu'il y avait en Europe d'amateurs distingués.

Cependant le Théâtre-Italien a donné, le 13 janvier, un nouvel opéra en trois actes de M. Verdi, *un Ballo in maschera* (un Bal masqué). C'est le dernier ouvrage qu'ait écrit le compositeur lombard, dont la fécondité est à remarquer. Le sujet de la pièce est la mort de Gustave III, roi de Suède, qui fut assassiné dans un bal par Ankaström, en 1792. Ce sujet a été traité par Scribe et mis en musique par M. Auber, et leur œuvre commune a été représentée à l'Opéra, sans grand succès, le 27 février 1833. Il est resté, de la partition de M. Auber, un galop fameux, qui a été bien souvent exécuté depuis sans l'opéra auquel il appartient. L'opéra de M. Verdi était destiné au grand théâtre de Saint-Charles, à Naples ; mais des difficultés absurdes, élevées par la censure, obligèrent le compositeur et le poëte à porter leur ouvrage à Rome, où il a été représenté au théâtre Apollo, pendant le carnaval de l'année 1859. Le sujet primitif de la pièce,

entièrement imitée du poëme de Scribe, a été modifié d'une manière fâcheuse par le librettiste italien, M. Somma. La scène ne se passe plus à Stockholm, mais à Boston, et les noms des personnages sont également changés : il ne s'agit plus d'un fait très-connu, de l'assassinat d'un roi de Suède pour des motifs politiques, mais d'un gouverneur de Boston, Ricardo de Warwick, qui séduit la femme de son secrétaire et de son ami Renato, un créole fort jaloux. Il se noue autour de Ricardo une conspiration quasi politique, à laquelle Renato refuse d'abord de prendre part; mais lorsqu'il apprend que l'ami tout-puissant auquel il a sauvé la vie est l'amant de sa femme, Renato se jette dans les bras des conspirateurs, et assassine le gouverneur dans un bal masqué. Ricardo expire lentement sous les yeux des conspirateurs et de son assassin, en avouant qu'il a toujours respecté l'honneur de la femme de son ami, et qu'Adelia n'a jamais manqué à ses devoirs.

Tel est le tissu du mélodrame obscur que le librettiste italien a tiré de la pièce de Scribe, et dont il a dû défigurer les noms et la donnée historique, pour se faire accepter de la censure romaine, qui n'est pas moins inintelligente que la censure napolitaine. Quelle misère! et qu'il a fallu de patience à ce pauvre peuple italien pour vivre sous de pareils gouvernements! Au Théâtre-Italien de Paris, la scène d'*un Ballo in maschera* se passe dans le royaume de Naples. M. Ma-

rio, qui aspire fortement à descendre du trône de la belle jeunesse qu'il a occupé pendant si longtemps, s'est absolument refusé à porter le costume d'une ville de puritains, comme l'était Boston au commencement du dix-huitième siècle. Et voilà ce que devient la vérité de l'histoire entre les mains des censeurs, des librettistes et des virtuoses italiens! Encore une fois, M. Richard Wagner a raison de s'élever contre de si monstrueuses licences, et de prétendre que le compositeur ne soit pas condamné à subir les caprices d'un vieux *Lindoro*.

Nous n'en sommes pas à faire notre profession de foi en ce qui touche le talent de M. Verdi et le caractère général de son œuvre, plus abondant que varié. Nous pensons avoir rendu aux qualités incontestables de ce compositeur vigoureux et passionné la juste part d'éloges qui leur revient. Nous sommes si convaincu d'être resté dans la vérité en parlant de l'auteur d'*Ernani*, de *Rigoletto* et d'*Il Trovatore*, que nous poussons l'illusion jusqu'à croire que notre jugement ne sera pas cassé. Quand l'Italie n'aura plus la fièvre, et qu'elle pourra envisager de sang-froid l'idole qu'elle encense depuis vingt ans, elle admirera toujours certaines beautés de M. Verdi, sans méconnaître les nombreux défauts qui déparent ses ouvrages. Elle reconnaîtra alors que les réserves d'une saine critique, loin de contrarier l'essor du génie, lui sont un stimulant nécessaire pour agrandir son hori-

zon et pour épurer la forme où il se manifeste. Ne craignons pas de répéter ce que nous avons dit bien souvent. Deux choses expliquent le succès exagéré des opéras de M. Verdi : le talent du maître et l'état moral où se trouvait l'Italie lorsque ce chantre des passions extrêmes lui est apparu. L'Italie se préparait alors à accomplir l'œuvre de sa délivrance ; elle voulait être passionnée, remuée, exaltée, et ne voulait plus rire de ce rire bénin, tout domestique, de Cimarosa, ni se laisser aller à l'ironie débilitante de Rossini. Elle trouva dans M. Verdi le musicien qu'il lui fallait, aux accents âpres, aux rhythmes vigoureux, aux mélodies courtes, mais ardentes, aux morceaux d'ensemble pleins d'unissons victorieux, à l'instrumentation fruste, mais puissante et colorée.

Chiama l'abitator dell'ombre eterne
Il raucco suon della tartarea tromba,
Treman le spazioso caverne.
. . . .

Il y a de ces intonations-là dans *Nabucco*, *I Lombardi*, dans *Ernani*, *Il Trovatore* et *Rigoletto*. C'est ce que voulait l'Italie ; aussi a-t-elle acclamé le barde qui lui communiquait la sainte fureur dont elle est encore pénétrée.

Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra d'*un Ballo in maschera*, mais un simple prélude symphonique, auquel s'enchaîne un chœur que chantent les courtisans du comte Ricardo, chœur qui est fort joliment accom-

pagné. Le comte, qui survient et qui prend les nombreuses pétitions qu'on lui présente, exprime, dans une *romanza* que le chœur accompagne, le sentiment unique qui le préoccupe, son amour pour Adelia. Sans être remarquable, ce morceau remplit bien la place qu'il occupe. Une scène plus saillante est celle où Renato, l'ami et le secrétaire du comte, lui demande de quel chagrin son cœur est pénétré : il en résulte un air pour voix de baryton qui n'a rien de bien nouveau quand on connaît les œuvres de M. Verdi, mais qui produit de l'effet, chanté par l'admirable voix de M. Graziani. Différents personnages viennent chez le gouverneur, et sont annoncés par le page Edgar. On apprend au gouverneur qu'on poursuit une pauvre bohémienne nommée Ulrica. Il s'indigne contre cette intolérance de la justice, et demande au page ce qu'il pense de la devineresse. Le page, dans une ballade fort gracieuse, décrit l'aspect sinistre de la bohémienne lorsqu'elle accomplit l'acte de prédire l'avenir. Mlle Battu chante cette ballade avec une vivacité piquante. Le morceau d'ensemble qui termine l'introduction et le premier acte, dans la distribution du Théâtre-Italien, est vulgaire, et laisse au public une impression fâcheuse. A l'acte suivant, la scène est transportée dans une contrée sauvage, où la devineresse tient ses assises et évoque les esprits. Trois personnages s'y trouvent réunis, Ulrica, Adelia et Ricardo, ce qui donne lieu à un trio pour soprano,

ténor et contralto, d'un bel effet. Sous la partie de soprano, qui développe en notes simples une phrase ascendante pleine d'émotion, les deux autres parties remplissent l'harmonie, tout en conservant chacune un dessin particulier et significatif. C'est très-beau comme conception musicale et très-dramatique, et c'est là, quoi qu'on en dise, le vrai problème de l'art. Ricardo, qui désire connaître l'avenir qui l'attend, demande à la devineresse de lui dire franchement ce qu'il doit espérer, en chantant une cantilène gracieuse :

Di' tu se fedele
Il flutto m' aspetta,

et la réponse du chœur à l'unisson encadre heureusement la petite mélodie. Mais un morceau tout à fait remarquable, c'est le quintette qui vient après, pour ténor, deux basses, soprano et contralto. Ulrica, la devineresse, a prédit au comte qu'il mourrait assassiné par un ami. Ce pronostic, qui frappe tous les assistants, n'excite chez Ricardo qu'une folle gaieté et un profond dédain de la crédulité populaire. C'est Ricardo qui prépare le thème du quintette par une phrase pleine de désinvolture :

È scherzo od è follia
Si fatta profezia.

Les deux basses, qui sont deux personnages subalternes, préparent le tissu harmonique, au-dessus

duquel plane bientôt le soprano du page Edgar, par quelques notes simples et ascendantes qui forment le fil conducteur de l'ensemble. Le chœur se joint aux cinq voix, et ajoute une plus grande sonorité à ce morceau de maître. Ce quintette remarquable est plus beau, aussi dramatique et plus développé que le charmant quatuor de *Rigoletto*. L'acte se termine par un ensemble ou *stretta*, comme disent les Italiens, très-vigoureux. L'acte suivant, qui est le troisième, transporte la scène dans une autre contrée déserte, où s'égare, pendant une profonde nuit, la pauvre Adelia. Elle exprime dans un air fort dramatique, qui rappelle certains passages de *la Traviata*, les sombres pressentiments de son cœur. Mme Penco chante ce morceau avec une émotion sincère qu'elle communique à l'auditoire. Ricardo survient aussi dans ce lieu désolé, et il résulte de cette rencontre des deux amants un duo passionné dont je remarque particulièrement l'*andante*. La scène se complique par l'arrivée de Renato, le mari d'Adelia et l'ami dévoué du comte, qu'il vient avertir de la conspiration qui menace ses jours. Il fait toujours nuit, et Renato n'ignore pas que Ricardo est avec une femme, sans se douter pourtant que cette femme est la sienne. De cette situation naît un trio pour soprano, ténor et baryton, très-passionné, et qui renferme de beaux effets d'unisson qui sont bien dans la manière connue de M. Verdi. Poussé par les prières d'Adelia et les exhortations de

Renato, Ricardo s'est enfui. Adelia, le visage couvert d'un voile, reste seule avec Renato, qu'elle a reconnu, tandis que lui ignore toujours quelle est cette femme que le comte a confiée à son amitié. Lorsque les conspirateurs arrivent tous enveloppés d'un manteau pour tuer Ricardo, ils trouvent Renato, qui défend, au péril de sa vie, la femme mystérieuse qui est la maîtresse de son ami. C'est alors qu'il reconnaît Adelia, sa propre femme. Cette situation violente est rendue par un quatuor avec chœur où les conspirateurs se moquent de la mésaventure maritale de Renato, pendant que celui-ci et Adelia poussent des cris de douleur. Les ricanements des conspirateurs ont paru au public de Paris d'un comique équivoque, et l'effet de ce morceau n'est pas heureux. Le quatrième acte renferme un très-bel air pour voix de baryton, dans lequel Renato exprime la douleur qu'il éprouve de se voir trahi à la fois par sa femme et par son ami. La première partie de cet air, qui est dans un mouvement lent, est accompagnée par un dessin de basse continue qui a de la noblesse; mais la phrase mélodique de quelques mesures qui en forme le complément est d'un effet délicieux, chantée surtout par M. Graziani :

O dolcezze perdute.

Ce passage plein de mélancolie et de tendresse, où Renato fait un retour sur son bonheur passé, est ac-

compagné par deux flûtes dont les doux soupirs se combinent heureusement avec les sons de la harpe. Ce n'est pas la première fois que M. Verdi tempère la violence habituelle de son style par des échappées de lumière d'une grâce élégiaque. Au trio pour trois voix d'homme où Renato s'engage à prendre part à la conspiration ourdie contre Ricardo succède un joli quintette : c'est le page Edgar qui vient inviter Renato et ses amis au bal que va donner son maître. Il se met alors à décrire la pompe de la fête à laquelle il aura le plaisir d'assister :

> Che fulgor, che musiche
> Esulteran le soglie.

La phrase qui rend le sens de ces paroles est piquante, et Mlle Battu s'y fait justement applaudir. Le morceau se développe avec entrain et légèreté. Je ne dis rien de la romance que chante Ricardo, pour signaler la jolie chanson que dit encore le page au milieu du bal où il est poursuivi par Renato :

> Saper voreste
> Di che si veste.

« Vous voudriez bien savoir, dit-il, sous quel déguisement mon maître assiste à la fête? » Et il s'échappe avec un éclat de rire plein de fraîcheur et d'heureuse insouciance. Au milieu de la foule des masques, parmi lesquels se trouvent les conspirateurs, Ricardo rencontre et reconnaît Adelia, qui lui dit d'une voix

tremblante : « Sauve-toi, ou tu es perdu! » Le duo qui exprime cette situation renferme quelques beaux élans, et il est accompagné par un air de menuet qui ne manque pas de grâce. Enfin Ricardo est reconnu par Renato, qui le tue d'un coup de poignard, et le comte expire lentement sur la scène en déclarant l'innocence de la femme qu'il a aimée, mais dont il a toujours respecté l'honneur. Il y a encore quelques beaux accents dans cette scène finale.

Je pense avoir relevé avec soin tout ce qui m'a paru un peu saillant dans la nouvelle partition de M. Verdi : — au premier acte, le chœur de l'introduction, l'air de Ricardo avec chœur, l'air de baryton que chante Renato et la jolie ballade du page; à l'acte suivant, le trio entre la devineresse Ulrica, Adelia et Ricardo, la chanson de Ricardo, *Di' tu se fedele*, et le beau quintette qui suit; au troisième acte, l'air pathétique de soprano que chante Adelia, le duetto pour soprano et ténor, et le trio entre Adelia, Ricardo et Renato; au quatrième acte, le bel air de baryton, le quintette de l'invitation au bal, la romance du page, le duo entre Adelia et Ricardo, et la scène finale, qui pourrait être plus saisissante.

Le caractère général de la musique d'*un Ballo in maschera* diffère en beaucoup de points de celui qui a fait le succès des opéras connus de M. Verdi. Il est évident que le maître s'est préoccupé de modifier sa manière, et qu'il a essayé de donner à son style brus-

que, hardi et violent, une tenue plus modérée, plus de variété et de souplesse dans l'aménagement des effets qui lui sont propres. L'orchestre particulièrement est traité avec plus de soin. On y sent le désir de fondre les couleurs extrêmes dans un discours plus soutenu et de rattacher les instruments à vent, — surtout les instruments en cuivre, dont M. Verdi fait un si grand abus, — aux instruments à cordes, qui sont le fondement de toute bonne orchestration, par des couleurs intermédiaires et adoucissantes. Si le maître ne réussit pas toujours à accomplir le dessein qu'il se propose, il atteint quelquefois son but, et cela suffit pour constater le désir de mieux faire et pour donner au nouvel ouvrage de l'auteur d'*Ernani* et d'*Il Trovatore* un intérêt tout particulier. Cette heureuse modification dans la manière d'écrire de M. Verdi se révèle encore par des essais de marches harmoniques opérées par les basses, par une harmonie moins remplie d'unissons, mais avant tout par la création d'un caractère qui est entièrement nouveau dans l'œuvre de M. Verdi : nous voulons parler du jeune page Edgar. Tout ce que chante cet agréable adolescent est plein de grâce et de fraîcheur. C'est comme un rayon furtif de gaieté qui vient adoucir la figure sévère et effleurer les lèvres frémissantes du compositeur lombard, cet Espagnolet de la musique.

L'exécution d'*un Ballo in maschera* n'a pas été tout à fait ce qu'elle devrait être au Théâtre-Italien.

M. Mario est visiblement insuffisant pour le rôle important du comte Ricardo, et les défaillances de son organe enlèvent à cette partie saillante de l'opéra nouveau l'éclat qu'elle devrait avoir. Mlle Battu se tire avec esprit et gentillesse du rôle du page, qui lui est confié, et Mme Penco chante avec énergie les différents morceaux du personnage d'Adelia; mais c'est surtout M. Graziani qui a produit le meilleur effet dans le rôle de Renato, et qui chante le bel air du quatrième acte :

O dolcezze perdute,

avec sa voix ravissante et un goût dont il n'avait pas encore donné des preuves aussi évidentes. On peut dire que, si Rubini était né pour chanter la musique tendre et mélancolique de son compositeur favori Bellini, M. Graziani est l'interprète prédestiné de la mélopée ardente et fougueuse de M. Verdi.

Tous les ans, le Théâtre-Italien donne en plein carnaval un spectacle douloureux qui a quelque analogie avec la passion de notre Seigneur Jésus-Christ. C'est le génie de Mozart, représenté par son fils consubstantiel *Don Juan*, qu'on y crucifie, qu'on insulte et qu'on déchire à belles dents devant un public de Philistins. Une demi-douzaine de mangeurs de macaroni, qui n'ont jamais rien compris à cette musique divine, s'acharnent à la travestir et à conspuer la révélation d'un idéal auquel ils ne sauraient s'élever. C'est

M. Mario qui a porté cette année à l'innocente et glorieuse victime les coups les plus rudes, et il a été parfaitement secondé par le reste de la cohorte. Mme Penco seule, dans le rôle de dona Anna, a pleuré toutes les larmes de ses beaux yeux, et s'est agenouillée repentante aux pieds du supplicié. Cela se passe non plus sous Ponce Pilate, mais sous le gouvernement de M. Calzado, à qui l'on donne 100 000 francs par an pour livrer à la risée publique le plus parfait chef-d'œuvre de la musique dramatique, *et nunc erudimini vos!*

Après ce triste spectacle on a vu paraître au Théâtre-Italien une cantatrice aussi désagréable que possible, Mlle Dalmondi, qui, sans voix, sans jeunesse et sans grâce, est venue estropier la musique de Mozart et la langue italienne dans *Don Juan*. Un jeune ténor qui n'était point à dédaigner, M. Montanaro, a chanté pour la première fois le rôle de Lindoro de l'*Italiana in Algieri*, exquise bouffonnerie de Rossini. Il y avait dans l'organe de M. Montanaro six notes d'*ut* à *la* qui étaient délicieuses et qui lui ont mérité l'indulgence du public pour tout ce qui lui manquait du côté de la méthode et de la vocalisation, qui était facile mais pas réglée. Le duo charmant de *s'inclinassi a prender moglie*, entre Mustafa et Lindoro, a été mal chanté par M. Angelini, dont la voix de basse très-solide a de la peine à s'éclaircir ; on dirait que M. Angelini a toujours la bouche remplie de marrons

qui l'étouffent et qui empêchent sa voix de sortir avec éclat. C'est dans l'*Italiana in Algieri* que Mme Dalmondi nous a paru être une mauvaise plaisanterie de l'administration, qui trouverait sur le pavé de Paris dix cantatrices moins disgracieuses que cette Allemande égarée dans une musique qui n'a pas été faite pour ses beaux yeux. Une autre idée beaucoup plus singulière encore a passé par la tête de M. Calzado, le directeur du Théâtre-Italien : c'est d'avoir osé reprendre, le 16 mars, *le Nozze di Figaro* de Mozart avec un personnel insuffisant et une distribution des plus maladroites. Il y avait si longtemps que cet admirable chef-d'œuvre n'avait été donné au Théâtre-Italien qu'on aurait pu attendre de meilleures circonstances pour le livrer à un public qui a pu l'applaudir au Théâtre-Lyrique pendant cent cinquante représentations. Mlle Battu dont nous avons parlé l'année dernière, chantant le rôle de la comtesse avec une voix insuffisante, Mme Penco celui de Suzanne pour lequel elle n'est pas faite, Mme Dalmondi venant grimacer les deux morceaux incomparables de *Voi che sapete* et *Non so più cosa son cosa faccio*, ont excité la juste indignation de plusieurs abonnés de goût. Et M. Angelini a-t-il été lourd et empêtré dans le rôle de Figaro ! M. Badiali seul a su prêter au personnage du comte quelques-unes des qualités qu'il exige.

C'est triste d'entendre de pareilles choses au Théâtre-Italien de Paris, qu'on pourra bientôt surnommer

le théâtre des quatre nations, car les chanteurs nés au pays d'où viennent les figues et les oranges y sont de plus en plus rares. En effet, indépendamment de Mlle Battu, qui est de Paris, de Mme Dalmondi, qui est Allemande, d'un M. Lorentes, une basse espagnole, le Théâtre-Italien a produit, dans le commencement du mois d'avril, une nouvelle cantatrice du nom de Mlle Trebelli. Qu'est-ce que Mlle Trebelli, et d'où vient-elle? C'est une Parisienne, élevée à Paris, sous la direction de M. François Wartel, qui, pendant plusieurs années, lui a donné des leçons de chant. Mlle Trebelli ou Mlle Gilbert, je crois, a débuté, il y a trois ans, au théâtre italien de Madrid, dirigé alors par M. Mario. Les succès réels et instantanés que Mlle Trebelli paraît avoir obtenus à Madrid lui ont valu un engagement à l'une des deux troupes de chanteurs italiens qui ont passé l'hiver de 1860 à Berlin. Mlle Trebelli a chanté au théâtre Royal, sous la direction d'un certain Morelli, le rôle de Rosine du *Barbiere di Siviglia*, et celui d'Arsace de la *Semiramide* de Rossini, avec un très-grand succès, à ce que l'on dit. De Berlin, Mlle Trebelli est allée à Bruxelles, où, pendant un mois, elle a émerveillé les amateurs de cette ville très-musicale. Que faut-il penser enfin de Mlle Trebelli? Quel est le genre de son talent?

Mlle Trebelli est une jeune personne de vingt-quatre ans peut-être, bien prise dans sa taille moyenne, et d'une physionomie intelligente. Sa voix est un

mezzo soprano très-étendu dans le haut, d'une égalité parfaite et *teintée* dans le bas d'une certaine sonorité de contralto; mais ce n'est pas un contralto proprement dit. La voix de Mlle Trebelli m'a rappelé un peu la voix de la Pasta, dont elle a la stature. Mlle Trebelli vocalise avec une grande perfection de mécanisme; mais ce mécanisme est sans accent, cette voix très-égale, et si bien dirigée, manque de rayonnement, de fluide lumineux. En d'autres termes, Mlle Trebelli est froide; c'est une jolie Parisienne qui chante avec plus d'esprit que de sentiment, avec plus de bravoure que de style. Sa prononciation laisse beaucoup à désirer; elle déplace parfois l'accent prosodique, et brusque la terminaison des phrases d'une manière souvent désagréable. Accueillie avec bienveillance, mais sans le moindre enthousiasme, Mlle Trebelli n'a produit sur le public parisien que l'effet d'une bonne écolière qui a encore bien des choses à apprendre, ne fût-ce qu'un peu de modestie. Que Mlle Trebelli n'oublie pas que nous sommes, à Paris, autrement difficiles à contenter qu'on ne l'est à Berlin, à Madrid, *e altri siti*. Quant à Mme Lorini, qui vient aussi de Bruxelles et de Berlin, où elle a été attachée au théâtre Vittoria, c'est une grande et belle personne qui chante comme une Américaine qu'elle est. Elle est apparue dans le rôle de la Semiramide, dont elle a au moins la taille imposante. La voix de Mme Lorini est un soprano étendu et flexible, qui a

dû être remarquable dans la première période de sa carrière. Mme Lorini est cependant une cantatrice de talent. Mais que dire de M. Pancani, ténor un peu suranné, qui est revenu tout exprès de la Havane pour achever la saison du Théâtre-Italien? qu'il a passé l'âge des amours, et que ce n'est qu'un ténor *di forza*, comme on dit, qui est dépourvu de charme, si ce n'est de talent? Il est à désirer que M. le directeur du Théâtre-Italien prenne mieux ses mesures et qu'il ne soit pas obligé d'engager furtivement les premiers chanteurs venus qu'il trouve sous sa main.

Une troupe composée de talents modestes, bien dirigée, bien disciplinée par un *maëstro* intelligent, vaudrait mieux et produirait des résultats plus satisfaisants qu'un ou deux virtuoses qu'on paye au poids de l'or et qu'on entoure de médiocrités insupportables. Pourquoi M. Calzado a-t-il laissé partir les deux sœurs Marchisio, qui sont Italiennes, pour nous donner Mlles Battu et Trebelli, qui sont de Paris?

Comme de coutume, le Théâtre-Italien a terminé la saison du printemps à la fin du mois de mai et a rouvert ses portes le premier octobre avec *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, interprété par le même personnel que l'année dernière. Un faible ténor d'origine espagnole, M. Bellart, a remplacé M. Gardoni dans le rôle de Paolino en chantant misérablement l'air adorable du *Pria che spunti*. On a donné ensuite la *Sonnambula*, de Bellini, et la *Semiramide*, avec un chan-

teur de passage nommé M. Beneventano, qui s'est présenté sous le costume d'Assur. M. Beneventano, qui venait on ne sait trop d'où, est grand, vigoureusement constitué, mais sa voix de baryton manque de timbre, de flexibilité et de jeunesse. On voit, de reste, que cet artiste a été élevé avec la musique de Verdi, et que cela ne lui a pas profité. Aussi a-t-il été fort empêtré dans le rôle de Figaro du *Barbiere di Siviglia*, qu'il a chanté quelques jours après. M. Beneventano a disparu du Théâtre-Italien de Paris comme il était venu. Le 17 octobre on a repris *un Ballo in maschera*, de M. Verdi, avec un nouveau chanteur, un comédien, un véritable artiste, qui se nomme M. Delle Sedie. D'où vient M. Delle Sedie? De Berlin, assure-t-on, et puis de Londres, où M. le directeur du Théâtre-Italien l'a entendu et engagé. M. Delle Sedie, qui paraît encore jeune, possède une voix de baryton médiocre, sourde et parcourant à peine une octave. Malgré des moyens aussi faibles, M. Delle Sedie chante avec un goût parfait; il a de l'accent, de la sensibilité et de la tenue dans le style, ce qui est devenu extrêmement rare. Chargé du rôle de Renato, M. Delle Sedie a chanté l'air du troisième acte, *O dolcezze perdute*, avec un charme égal à celui qui ressortait de la magnifique voix de M. Graziani, qui n'est qu'un écolier comparé à M. Delle Sedie. Cet artiste s'est essayé ensuite dans le rôle de Rigoletto, qu'il a joué en grand comédien, et où il a définitive-

ment conquis l'estime de tous les vrais connaisseurs.

Don Pasquale, de Donizetti, qu'on n'avait pas entendu depuis longtemps au Théâtre-Italien, a été repris. Cette charmante improvisation,—car *Don Pasquale* a été composé dans le court espace de dix-huit jours pour des chanteurs tels que Lablache, Tamburini, Mario et Mme Grisi, alors dans tout l'éclat de sa beauté et de son talent,— *Don Pasquale*, disons-nous, n'a pas été rendu avec la gaieté, le *brio* qu'on pouvait désirer. Mlle Battu, dans le rôle de Dorina, qu'elle abordait pour la première fois, n'a pas le charme de voix et de femme qu'il faut, et M. Zucchini, qui est un artiste de talent, ne possède pas la voix de basse qu'exige un rôle qu'on a écrit pour Lablache. M. Belart, qui ne brille guère par l'élégance, a dit avec assez de charme la jolie sérénade où M. Mario était autrefois ravissant. La reprise de *Rigoletto*, de M. Verdi, a été plus heureuse, grâce à M. Delle Sedie. Il a été surtout remarquable dans la scène et le duo du second acte, dont il a bien attaqué la phrase vigoureuse, *Vendetta, tremenda vendetta.* Il a été bien secondé par Mlle Battu, qui, dans le rôle charmant de Gilda, qu'elle chantait pour la première fois, a fait preuve d'intelligence et de talent. Nous voudrions n'avoir que des compliments à adresser à Mlle Battu, qui fait toujours de son mieux, et qui fait souvent très-bien. Nos réserves ne portent que sur la nature exiguë de

son organe, sur certains défauts de prononciation, sur le timbre tout parisien de sa voix de soprano, qui n'a pas été pénétrée par le beau soleil de l'Italie. Ce n'est pas la faute de Mlle Battu si ces qualités désirables lui manquent, mais ce n'est pas la nôtre non plus, ni celle du public qui va entendre de la musique et des chanteurs italiens.

Dans les derniers jours du mois de novembre, on a évoqué au Théâtre-Italien un vieil opéra de Donizetti, *Anna Bolena*, que ce charmant compositeur avait composé à Milan en 1831, pour trois chanteurs de premier ordre, pour la Pasta, Rubini et Galli. Quelques années après, *Anna Bolena* fut chantée à Paris par Mme Grisi, Rubini et Lablache, qui, dans le rôle de Henri VIII, était d'une beauté effrayante. Le costume seul de Lablache dans le personnage du roi d'Angleterre, dont il s'était étudié à reproduire la physionomie, avait produit à Londres une très-grande sensation. Quant à Rubini chantant la cavatine de Percy :

> Da quel di che lei perduta
> Disperato in bando andai,

il faut plaindre ceux qui n'ont pu apprécier un si admirable exemple de l'art de chanter. Et si l'on a eu le bonheur d'entendre Rubini dérouler les notes douloureuses de l'*andante* de ce morceau et pousser les éclats de joie divine de l'*allegro* qui suit :

> Ah! cosi nei di ridenti
> Del primo felice amor,

il ne faut pas demander à aucun virtuose de vous procurer des sensations pareilles. Aussi, en assistant à la représentation d'*Anna Bolena*, n'ai-je pas fait un crime à ce pauvre M. Belart de n'être que la caricature de Rubini dans le rôle de Percy.

Il y a pourtant quelques sons agréables dans la voix de M. Belart; mais quel triste chanteur, qui ne sait pas respirer, et qui coupe chaque phrase par une espèce de hoquet, qu'il voudrait nous faire accepter pour un sanglot de sa douleur absente! M. Badiali a été mieux dans le personnage de Henri VIII, qu'il a joué et qu'il a chanté avec talent. Mme Alboni, dont la belle voix de contralto aspire un peu à descendre, a eu de beaux moments dans *Anna Bolena*, où elle a été vivement applaudie, particulièrement dans la seconde partie de la cavatine finale : *Copia iniqua.*

On ne peut pas dire qu'*Anna Bolena* soit une partition bien originale. L'imitation du style et des idées de Rossini y est flagrante, surtout l'imitation de la *Semiramide.* L'air de Percy et la quintette du premier acte, le trio, le second air de Percy, — *Vivi tu,* — et la cavatine de la fin, que chante la reine marchant à la mort, sont les morceaux les plus saillants d'un opéra dont le style est faible, inégal et rempli de ces *concetti* de vocalisation qui sont propres à l'école italienne. J'avoue que je commence à me fatiguer de ces étranges contre-sens de l'*opera seria,* et que je trouve que par delà les monts on abuse du droit d'être

absurde en fait de musique dramatique. Si M. Verdi avait été un homme de génie et un meilleur musicien, la réforme qu'il a apportée dans l'*opera seria* de son pays eût été définitive, et eût pu être l'origine d'une école salutaire et féconde.

Les débuts d'une nouvelle cantatrice très-inexpérimentée, Mlle Guerra, qui s'est essayée dans le *Rigoletto* de M. Verdi, l'apparition d'un mauvais ténor allemand, appelé M. Braune, qui a cru déguiser sa nationalité en se présentant sous le nom de M. Bruni, dans la *Norma* de Bellini où il a tremblé de tous ses membres en faisant entendre une voix stridente et gutturale, tels sont les incidents qui ont marqué la fin de l'année 1861 au Théâtre-Italien de Paris, triste théâtre que l'autorité supérieure qui le subventionne devrait surveiller davantage, et qui a grand besoin d'une direction ferme et intelligente pour récupérer le rang qui lui appartient parmi les plaisirs d'élite que doit offrir la capitale de la civilisation.

IV

THÉATRE-LYRIQUE.

Madame Grégoire, opéra-comique en trois actes de M. Clapisson. —*Les deux Cadis*, opéra en un acte de M. Ymbert. —*La Statue*, opéra en trois actes et plusieurs tableaux, de M. Reyer. — *Au travers du mur*, opéra en un acte, de M. le prince Poniatowski. — *Le Buisson vert*, opéra en un acte, de M. Léon Gastinel. — Reprise du *Bijou perdu* d'Adolphe Adam. — Mme Cabel. — *Le neveu de Gulliver*, opéra-comique en trois actes, de M. Lajarte. — Débuts de M. J. Lefort. — Reprise de *Jaguarita l'Indienne*, de M. Halévy. —*Le café du Roi*, opéra en un acte, de M. Deffis. —*La Nuit aux gondoles*, opéra en un acte, de M. Prosper Pascal. — *La Tyrolienne*, opéra en un acte, de M Leblicq. — *La Tête enchantée*, opéra en un acte, de M. Léon Paillard.

Le Théâtre-Lyrique a été encore moins heureux pendant le cours de cette année, que les années précédentes. Malgré le nombre assez considérable d'ouvrages nouveaux qu'il a produits devant le public, il n'a pu rencontrer un véritable succès. Parmi les jeunes compositeurs dont il a essayé la veine, aucun n'a révélé desdispositions de bon augure, excepté M. Reyer qui était déjà un peu connu. Le Théâtre-Lyrique, cependant, dont le personnel est infiniment mieux composé que celui de l'Opéra-Comique, est une institu-

tion utile, nécessaire même aux jeunes compositeurs français qui ne savent où aller se former la main et apprendre cette partie difficile de l'art qu'on peut appeler les proportions scéniques de la musique dramatique. Si l'administration supérieure pouvait faire un effort en faveur d'un art admirable dont le goût se répand chaque jour davantage dans la nation, elle devrait accorder une modeste subvention au Théâtre-Lyrique, en lui imposant l'obligation de ne donner que des opéras d'auteurs inconnus. Tout lauréat qui aurait obtenu un prix de l'Institut, aurait le droit d'y faire représenter un ouvrage en un ou deux actes, où il donnerait la mesure des espérances qu'on pourrait fonder sur lui. S'il échouait dans cette première épreuve, la chute au moins ne serait pas mortelle pour l'avenir de son talent ; il pourrait se relever dans un nouvel essai, sans que le public lui tînt grande rigueur d'une inexpérience si naturelle. Le Théâtre-Lyrique deviendrait ainsi un complément du Conservatoire et de l'Institut, une sorte de pépinière où les jeunes compositeurs français se formeraient pour aller se produire, ensuite, sur les deux grands théâtres de la nation : l'Opéra, et l'Opéra-Comique.

En attendant que des vœux aussi simples soient écoutés, parlons un peu de *Madame Grégoire*, opéra en trois actes, qui a été représenté au Théâtre-Lyrique le 8 janvier. Cette *Madame Grégoire*, paroles de Scribe et de M. Boisseaux, n'a de commun que le nom

avec la bonne femme chantée et créée par Béranger. La *Madame Grégoire* du Théâtre-Lyrique est une espèce de Fanchonnette qui voit tout, qui entend tout, et qui se mêle de tout, même de politique.

Son cabaret, à l'enseigne du *Vert-Galant*, devient le rendez-vous d'une foule de conspirateurs qui veulent renverser Mme de Pompadour, pour mettre à sa place la femme du lieutenant de police, Mme d'Assouvilliers. Je ne raconterai pas par quels fils conducteurs la conspiration est déjouée par la sémillante Mme Grégoire qui sauve la monarchie.... et l'innocence de Mme d'Assouvilliers. Si M. Clapisson, qui a fait la musique de cet imbroglio, s'y était prêté un peu plus qu'il ne l'a fait, la pièce, qui ne manque pas absolument d'intérêt et de gaieté, aurait pu réussir. M. Clapisson est pourtant un compositeur de talent, qui a rencontré dans sa vie un bon nombre d'idées franches, naturelles et plus vivantes que distinguées. Son opéra de la *Fanchonnette* a obtenu un succès réel qui n'est pas épuisé. Il n'a pas été aussi heureux dans *Madame Grégoire*, où nous avons remarqué au premier acte un trio, — *Mais voici le soir*, — fort agréable, et le sextuor qui sert de finale. A l'acte suivant, il y a une romance pour voix de ténor qui est jolie, les couplets drolatiques d'un baragouineur suisse :

Dieu ! qu'ça serait doux !

puis le finale, morceau trop sérieux, ce nous semble,

trop étoffé pour le caractère des personnages et la situation vulgaire où ils se trouvent. J'ai pu encore remarquer au troisième acte un trio syllabique qui est bien en situation. A tout prendre, si le rôle fringant de Mme Grégoire avait été confié à Mlle Girard, au lieu de Mlle Rozies, qui a une voix sèche et un talent dépourvu de naturel, l'ouvrage de M. Clapisson aurait pu avoir un plus grand nombre de représentations. M. Clapisson est un habile imitateur de M. Auber, qui traîne à sa suite une nombreuse famille qu'il nourrit assez maigrement, gardant tout pour lui.

Le 8 mars, ce même théâtre a fait entendre un opéra en un acte, les *Deux Cadis*, coup d'essai d'un jeune compositeur, M. Ymbert. Ce petit ouvrage révèle quelques qualités qui ont besoin d'être fécondées par une étude sérieuse de l'art. Nous y avons remarqué, à côté de beaucoup de lieux communs et de vieilles formules, un joli quatuor, ingénieusement intrigué, et une certaine grâce mélodique qui est un signe de bon augure pour l'avenir de M. Ymbert.

Une tentative plus sérieuse a été faite au Théâtre-Lyrique, le 6 avril. On y a représenté un opéra en trois actes et plusieurs tableaux, *la Statue*, qui a éveillé la sympathie publique. Les journaux, en général, ont accueilli l'œuvre de M. Reyer avec faveur, et ce n'est pas leur faute si la musique de *la Statue* n'a pas été rangée au nombre des rares inspirations

qui font époque dans l'histoire de l'art. Le *libretto*, de MM. Jules Barbier et Michel Carré, transporte la scène en plein Orient, au milieu des magnificences et des rêves enchantés des *Mille et une Nuits*, d'où ils ont tiré leur sujet. Un jeune Arabe de la ville de Damas, Sélim, très-riche et très-voluptueux, s'ennuie, car il a épuisé, avec la fortune que lui a laissée son père, la source de tout plaisir. Accablé de langueur, sans illusions, et bientôt sans argent, Sélim ne sait trop à quelle folie se livrer, lorsque le puissant génie Amgyad se présente à lui sous la forme humaine d'un derviche. Il lui dit d'abord tout ce que doit dire un derviche qui, par état, est voué à la pauvreté et à la sagesse, puis il ajoute : « Le puissant génie Amgyad, le protecteur et l'ami de ta famille, m'envoie vers toi pour t'apprendre qu'il a pitié de ton sort. Si tu veux t'aider un peu et suivre mes conseils, je te ferai pénétrer au centre de la terre, où tu trouveras toutes les richesses que tu peux imaginer. » A ces promesses, dignes d'exciter l'imagination d'un Arabe, Sélim s'éveille et s'élance dans le désert, à la poursuite de la chimère. Suivi de son fidèle esclave Mouck, Sélim arrive exténué aux ruines de l'antique ville de Baalbek. Une jeune fille se trouve là, près d'une fontaine, — *une fontaine et trois palmiers*, comme dit le poëte des *Orientales*. La jeune fille offre à boire au beau Sélim, qui, après avoir étanché sa soif, éprouve le désir tout naturel de voir les traits de la jeune inconnue qui lui a

été si compatissante. Margyane, c'est son nom, résiste d'abord au désir de Sélim; mais, poussée par la puissance du génie Amgyad, elle écarte son voile, et la vue de son visage inspire à Sélim une passion chaste et pure qui le régénère, et qui forme la moralité de la fable ainsi que le nœud de la pièce. Sélim, qui se débat un moment entre l'amour nouveau qu'il éprouve pour Margyane et l'accomplissement de la destinée que lui a promise le derviche, finit par entrer dans la caverne qui doit le conduire au merveilleux séjour. Il en sort tout ébloui, et raconte avec enthousiasme ce qu'il a vu. Il a vu, entre autres merveilles, douze statues et la place d'une treizième plus belle encore que les autres. Cette treizième statue, *qu'un roi ne payerait pas assez de son trésor*, sera donnée en toute propriété à Sélim, s'il consent à épouser une fille innocente qu'il livrera pure au génie Amgyad. Ce singulier caprice de son génie protecteur met Sélim dans un cruel embarras, d'où il ne sait pas trop comment se tirer. C'est là que finit le premier acte. A l'acte suivant, on est transporté dans la ville sainte de la Mecque, chez un vieux et riche marchand d'olives, Kaloum-Barouck, qui possède une nièce charmante. Guidé par les conseils du derviche, Sélim fait demander en mariage la nièce de Kaloum-Barouck, qui refuse et reçoit le porteur du message, le fidèle Mouck, à coups de bâton; mais, après plusieurs incidents et quiproquos scéniques assez bien imaginés,

Sélim épouse réellement la nièce de Kaloum-Barouck, en qui il reconnaît, hélas! la jeune fille du désert, Margyane, qu'il aime et de qui il est aimé. Au troisième acte, l'amoureux Sélim se retrouve au désert avec Margyane, à qui il n'a pas osé faire l'aveu de l'horrible situation où il se trouve. Une lutte désespérée s'engage alors dans le cœur de Sélim entre son amour pour Margyane et la promesse qu'il a faite au génie Amgyad, qui, sous la figure du derviche, vient réclamer sa proie. Le génie dénoue encore une fois cette situation en plongeant Sélim dans un doux sommeil, et puis il emmène avec lui Margyane éplorée. Sélim se réveille bientôt après, et, plein d'amour et de fureur, il se dispose à pénétrer de nouveau dans la caverne, avec la résolution de briser la statue qui lui coûte si cher; mais au moment où il va pour la frapper, il voit s'élever du socle resté vide Margyane elle-même, qui tombe dans ses bras. C'est alors que le génie Amgyad lui apparaît sous un magnifique costume, et lui dit ces paroles, qui forment la conclusion et la moralité de la fable :

Il est un trésor
Plus rare que l'or
De toute la terre,
Plus pur que le jour;
C'est le doux mystère
Qu'on appelle amour.

Écrit avec soin, le *libretto* de MM. Jules Barbier et

Michel Carré ne manque pas d'intérêt, et il renferme plusieurs situations propres à évoquer la fantaisie d'un musicien.

M. Ernest Reyer, qui a écrit la partition de *la Statue*, n'est pas tout à fait un nouveau venu dans le monde musical de Paris. Il a débuté il y a une dizaine d'années, en 1850, par une composition bizarre, intitulée *le Selam*, espèce de symphonie dramatique qui était une imitation flagrante du *Désert* de M. Félicien David. Quatre ans après, M. Reyer s'essaya au Théâtre-Lyrique par un opéra en un acte, *Maître Wolfram*, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations. Il y a deux ans à peu près, M. Reyer obtint la faveur de composer pour Mme Ferraris, à l'Opéra, la musique d'un ballet en deux actes, *Sacontala*. Dans ces essais divers, on put s'apercevoir que M. Reyer était doué de quelques qualités d'imagination, d'une certaine élégance mélodique, d'un désir de bien faire qui se débattait contre une éducation musicale assez imparfaite. Nous terminions un jugement porté sur la musique du *Selam* par ces paroles, que nous demandons la permission de reproduire : « *Le Selam* est une imitation du *Désert*, dont cette symphonie ne reproduit pas l'heureuse conception. M. Reyer est un jeune homme qui est loin de posséder encore le goût, l'expérience et les qualités charmantes qui caractérisent le talent de M. Félicien David ; mais si l'œuvre de M. Reyer n'a pas réussi complétement à captiver

l'attention du public, elle révèle un jeune compositeur qui mérite d'être encouragé, parce qu'il est doué de certaines qualités suffisantes pour donner lieu à espérer qu'il y a en lui l'avenir d'un musicien. Quand on a l'esprit vif, la verve impatiente, l'intuition des effets d'instrumentation et le don de quelques mélodies heureuses, qu'on remarque dans *le Selam* de M. Reyer, on ne meurt pas d'un petit mécompte, mais on court risque d'être étouffé par les embrassements stériles des faux amis. »

Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra de *la Statue*. Après un prélude symphonique de quelques mesures, la toile se lève, et laisse voir l'intérieur d'un café dans la ville de Damas, où Sélim et ses compagnons de plaisir sont mollement étendus. Le chœur, pour voix d'hommes, qui se chante alors, est charmant, bien dessiné, accompagné avec goût, et semble exhaler un parfum de la douce rêverie d'*Oberon* de Weber. Ramené trois fois, le motif de ce chœur s'entend toujours avec le même plaisir, et constitue le morceau le plus remarquable du premier tableau. La toile tombe, et, pendant le court intervalle qui interrompt la marche de l'action, l'orchestre exécute un intermède symphonique qui reproduit la sensation de quiétude du premier chœur. M. Reyer n'aura que trop souvent recours à des effets du même ordre. La toile se relève, et, dans un vaste désert, on voit apparaître une jeune fille tenant une urne à la main, qu'elle va remplir à

la fontaine. Elle exprime l'état de son cœur et le pressentiment de la vie qui va bientôt la pénétrer dans une mélodie suave qui, sous forme de romance, est une véritable trouvaille, un pur rayon de poésie et de sentiment :

Toi que n'atteint pas l'ardeur du soleil.

Ce chant délicieux, répété deux fois, et qui conclut à la tierce supérieure de la tonique, vous communique une douce langueur, qui est le sentiment de la situation et du personnage. L'arrivée de Sélim dans le désert, sa rencontre avec Margyane et la scène d'amour qui en résulte, donnent lieu à un duo pour soprano et ténor qui ne vaut pas le morceau précédent, mais qui renferme quelques élans chaleureux. J'aime surtout la phrase où Sélim exprime à Margyane le désir de contempler ses traits :

Oui, permets à ma main
D'écarter en tremblant....

mais le reste du duo est fort décousu, et ce sera le défaut capital de l'œuvre que nous analysons. Quant à la romance pour voix de basse que chante le génie Amgyad :

Il est un trésor
Plus rare que l'or,

c'est un chant vulgaire qu'on a entendu partout, et M. Balanqué, qui le débite d'une voix rude et fausse, n'en relève pas le style. L'accompagnement de cette romance ne vaut pas mieux que la mélodie, qu'il suit

d'un pas boiteux. Malgré le sentiment nouveau et charmant qu'il vient de concevoir pour la jeune Arabe Margyane, Sélim n'oublie pas de suivre les conseils que lui a donnés le derviche. Il pénètre dans une grotte située sur les vieilles ruines de Baalbek, et il en sort bientôt, l'imagination ravie de tout ce qu'il lui a été donné de voir. Le récit qu'il fait alors :

Mes yeux ont contemplé ce merveilleux empire,

est d'un bel élan lyrique, un peu dans le style nerveux de l'*Euryanthe* de Weber. Le chœur démoniaque qui se chante dans l'intérieur de la grotte rappelle aussi la grande scène du second acte de *Robert*. J'aime surtout le passage de ce récit où la voix éclatante de M. Monjauze monte par demi-tons jusqu'à une note supérieure qui termine la progression, que l'orchestre accompagne par des pulsations vigoureuses. Si le reste de la scène répondait au commencement, si le désordre qui s'ensuit était un *effet de l'art*, au lieu d'accuser l'inexpérience du compositeur, ce serait presque une page de maître. Quoi qu'il en soit, et malgré les défauts sensibles qu'on y remarque, ce récit est d'un véritable effet dramatique, et fait honneur à M. Reyer. Pendant que Sélim a disparu dans le souterrain, Margyane apparaît sur la scène, et, ne voyant plus celui qu'elle aime, elle chante sa peine en une mélodie suave :

Hélas! il n'est plus là.

Ce chant mélancolique interrompt heureusement la marche de la caravane qui se rend à la Mecque. Malheureusement, la scène confuse qui termine le premier acte, le plus important des trois, cette scène à trois voix entre Sélim, Margyane et Amgyad, inspire de nouveau le regret que M. Reyer ne soit pas toujours en état de bien coordonner les éléments de son inspiration. Le second acte est beaucoup moins intéressant. La partie comique, qui y domine, nous paraît complétement manquée. Ni les couplets que chante Mouck, le serviteur de Sélim, en venant demander en mariage la nièce du vieux Kaloum-Barouck, ni le duo des deux vieillards, ni le chœur des musiciens immobilisés par la puissance du génie Amgyad, ne sont des morceaux d'une gaieté franche. Je ne puis signaler au second acte, qui se passe tout entier à la Mecque, que le chœur pour voix d'hommes chanté par les voisins du vieux marchand d'olives, qui viennent le féliciter de son prochain mariage avec sa nièce :

Permettez qu'on vous félicite,

dont le motif est piquant et joliment accompagné, la romance de Margyane, qui reproduit des accents suffisamment entendus, et la cavatine de Sélim, qui est de la même couleur mélodique. Les adieux des fiancés, le chœur et tout l'ensemble de la scène finale, sont mal dessinés, et ne laissent dans l'esprit qu'une impression monotone et confuse. C'est bien dommage

que M. Reyer n'ait pas su mieux profiter de tous les incidents vraiment comiques que lui avaient préparés les auteurs du *libretto* dans ce second acte, fort habilement conduit. A l'acte suivant, qui transporte de nouveau la scène au désert, on peut signaler certaines parties du duo passionné entre Sélim et Margyane, quoique l'ensemble de ce morceau soit défectueux, ainsi que le trio qui suit, où l'on retrouve le désordre et le style décousu du finale du second acte. Cependant M. Reyer réussit encore à prêter à Margyane de doux et mélancoliques accents, alors qu'elle dit à son fiancé endormi, qu'elle va quitter :

O mon Sélim! je te suis ravie!

Ces couplets sont, avec l'air de danse du grand tableau final, qui représente le palais du génie, ce qu'il y a de plus saillant au troisième et dernier acte de *la Statue*.

Il résulte de cette analyse, que nous avons rendue aussi exacte que possible, que c'est dans l'expression des sentiments doux et gracieux, dans les situations qui n'exigent pas de grands développements, dans les morceaux d'un style tempéré et de courte haleine, que M. Reyer a le mieux réussi à donner la mesure de son talent. Voilà pourquoi nous avons cité avec éloge le chœur de l'introduction, la romance touchante de Margyane, quelques passages du duo entre Sélim et la jeune Arabe, enfin le récit de Sélim à la

sortie de la caverne, cet élan lyrique auquel on regrette qu'une main vigoureuse n'ait pas donné tout le développement que comporte la situation. Au second acte, nous avons signalé un chœur pour voix d'hommes, une romance de Margyane et la cavatine que chante Sélim; enfin, au troisième acte, certaines parties du duo entre Margyane et Sélim, les adieux de Margyane et l'air de ballet du tableau final. Mais, dira-t-on, à cette énumération de choses gracieuses et distinguées qu'on trouve dans le nouvel opéra de M. Reyer, voilà qui n'est pas mal pour l'œuvre d'un jeune compositeur, et dans les temps difficiles où nous sommes! — C'est même très-bien, répondrons-nous, si l'on considère *la Statue* comme une espérance; mais ce n'est peut-être pas assez pour constituer une œuvre durable, qui renfermerait, comme on essaye de le faire comprendre, les germes d'un genre nouveau : d'abord, parce que M. Reyer doit avoir à peu près le même nombre d'années qu'avait Rossini quand il a terminé sa glorieuse carrière par *Guillaume Tell*, et puis parce qu'il y a des choses indispensables dans l'art compliqué de la composition musicale, qu'il faut avoir apprises de bonne heure.

L'exécution de *la Statue* a été assez soignée. Les chœurs, l'orchestre, les costumes et la mise en scène méritent des éloges. M. Monjauze, dont la voix de ténor s'est fortifiée, tire un assez bon parti du personnage de Sélim, et Mlle Baretti, malgré des moments

de défaillance, me plaît dans le rôle gracieux de Margyane, dont elle chante fort bien la délicieuse romance de la fontaine. Je voudrais pouvoir louer autre chose dans M. Balanqué que son intelligence de comédien. M. Wartel fils se dégage un peu et tend à prendre une physionomie dans le personnage subalterne de Kaloum-Barouk.

Il serait bien dommage que M. Reyer ne mît pas à profit le bon accueil qu'on a fait à l'ouvrage intéressant que nous venons d'apprécier. Que l'auteur de *la Statue* ne se fasse pas cependant illusion sur la valeur réelle de la partition qu'il vient de produire, où d'heureuses et charmantes inspirations ne font que mieux ressortir les lacunes de son éducation musicale. Harmoniste d'instinct, M. Reyer trouve parfois de piquantes combinaisons qui restent sans développement, et ses basses, constamment attachées à ce guide-âne qu'on appelle une *pédale inférieure*, ne cessent de *ronfler* et de répandre la monotonie. Presque tous les morceaux d'ensemble de *la Statue* sont peu ou mal dessinés, et ne contiennent guère qu'une phrase assez bien venue, que l'auteur est obligé de répéter telle quelle, ne pouvant la laisser et la reprendre au gré de son désir. Son orchestre, qui vise au coloris, aux sonorités curieuses et piquantes, manque parfois de corps, de substance, c'est-à-dire qu'il ne repose pas sur le quatuor, base solide de toute bonne instrumentation. De là ces creux énormes

où l'oreille est précipitée tout à coup, ces ombres opaques qui succèdent à des éclairs éblouissants; enfin, de là cette absence de style continu et cet abus d'oppositions violentes qui caractérisent tous les coloristes modernes, parmi lesquels je classerais volontiers M. Reyer, qui, toute proportion gardée, pourrait être comparé à M. Diaz, dont il a le fouillis lumineux. Je ne veux pas faire le pédant vis-à-vis de M. Reyer, ce rôle ne me conviendrait sous aucun rapport; je veux seulement lui adresser quelques avis qui lui prouveront, je l'espère, l'intérêt sérieux que m'inspire sa dernière tentative. Que l'auteur de *la Statue* ne s'attarde pas plus longtemps à écrire dans les journaux des feuilletons plus ou moins spirituels, et qu'il s'adonne tout entier à son art. Si depuis dix ans qu'il a fait entendre son premier essai, *le Selam*, M. Reyer eût étudié sérieusement la composition, il y a longtemps que les heureuses qualités qui le distinguent seraient connues et appréciées du public. Qu'il veuille bien nous en croire, l'art et la critique, telle qu'il faut la pratiquer, sont deux choses incompatibles. Il n'y a pas d'exemple, dans l'histoire de la musique surtout, d'un artiste créateur possédant la faculté d'un critique digne de ce nom. Je pourrais citer à M. Reyer des noms contemporains qui prouveraient jusqu'à l'évidence l'incompatibilité de ces deux fonctions, par l'avortement des organisations les plus vaillantes; oui, je pourrais les citer, ces noms con-

temporains, et sans colère aujourd'hui, parce que le temps ne m'a donné que trop raison. J'en ai eu une preuve toute récente à l'un des derniers concerts du Conservatoire. Il faut que M. Reyer prenne garde aussi de trop pencher du côté où sont ses préférences. Qu'il étudie plutôt les maîtres qui ne l'attirent pas volontiers, tels que Haydn, Mozart et même Rossini, non pour les imiter, car il ne faut imiter personne, mais pour apprendre de ces génies sains, clairs et vigoureux, l'art de conduire un morceau d'ensemble, l'art de dessiner un air, un duo, un trio, un quatuor, cette architecture musicale sans laquelle les sons ne produisent que le chaos. C'est ce qui manque le plus à cette école de fantaisistes modernes qu'admire trop M. Reyer, et dont il fera bien de se dégager le plus tôt possible. Puisque M. Reyer a le bonheur d'être le neveu de Mme Farrenc, une des femmes rares qui sachent écrire la musique, qu'il la consulte, et elle lui dira, avec nous, que l'art véritable, loin de nuire à l'originalité et d'empêcher la fantaisie, leur donne la possibilité de se produire. Savoir, c'est pouvoir, et l'art n'est pas autre chose que la liberté du génie.

Après *la Statue*, qui a eu un succès honorable, le Théâtre-Lyrique a donné, le 8 mai, un opéra-comique en un acte, *Au travers du mur*, très-gai et très-amusant. Les paroles sont de M. Saint-Georges; la musique, de M. le prince Poniatowski, est facile, naturelle. J'y ai remarqué un trio pour voix d'hommes

plein d'incidents comiques, une jolie romance qui se dénoue en duo et que Mlle Moreau a fort bien vocalisée, un duo aussi pour deux voix d'hommes, vivement mené. Toute la partition de cette improvisation princière, *Au travers du mur*, qu'on a transportée depuis à l'Opéra-Comique, est agréable, souriante, et s'écoute sans efforts. Mlle Moreau y a été charmante avec sa belle voix de soprano, qu'elle dirige avec goût.

A une représentation extraordinaire donnée au bénéfice de Mme Viardot le 15 mai, on a représenté un autre opéra en un acte, *le Buisson vert*, paroles de M. Fontenelles, musique de M. Léon Gastinel. Cette petite œuvre, beaucoup moins importante que la grand'messe que M. Gastinel a fait exécuter à l'église Saint-Eustache cette même année, n'en est pas plus originale pour cela. Il est à souhaiter que M. Gastinel, qui a vraiment du talent, se dégage des formules à la mode, et qu'il prenne une physionomie. C'est un souhait qu'on peut faire pour le plus grand nombre des compositeurs modernes.

Après une fermeture de deux mois, le Théâtre-Lyrique a inauguré la saison nouvelle, le 1er septembre, par *la Statue* de M. Reyer; puis on a repris *le Bijou perdu* d'Adolphe Adam, avec la grâce facile de Mme Cabel, qui est revenue à ses premières amours. Ils sont loin les jours heureux où Mme Cabel, en chantant l'air des *fraises*, avait surpris la bonne foi

du public parisien, qui crut un moment avoir trouvé une cantatrice selon son cœur. Nous fûmes alors seul de notre avis, en disant que Mme Cabel ne serait jamais qu'une agréable bouquetière dont il ne fallait pas compromettre l'avenir par des éloges extravagants. Il n'y a pas dix ans de cela, et aujourd'hui tout le monde est plus que de notre avis.

Devons-nous tenir compte au Théâtre-Lyrique de l'opéra fantastique en trois actes qu'il a donné sous le titre du *Neveu de Gulliver?* L'histoire se passe dans la lune et n'en est pas plus amusante pour cela. La musique de cet opéra-ballet est de M. Lajarte, dont ce n'est pas le premier péché. Auteur déjà de *Mam'zelle Pénélope*, M. Lajarte procède d'Adolphe Adam : sa musique est facile, mais plate et sans la moindre prétention au style et au sentiment. Il y a cependant du talent dans les trois actes du *Neveu de Gulliver*, et si l'ouvrage avait été mieux monté, peut-être pourrions-nous distinguer un morceau d'ensemble au second acte, un quintette avec chœur assez habilement conduit. Tout l'intérêt de la pièce a consisté dans les évolutions d'un corps de ballet féminin et dans les débuts d'une ballerine, Mlle Clavelle, qui ne manque pas de talent. M. Jules Lefort, un chanteur agréable de salon qui possède une voix de baryton, aspirant au ténor par quelques notes flûtées avec lesquelles il a tant soupiré la plaintive romance, s'est produit aussi, pour la première fois, dans le *Neveu de*

Gulliver, où il a représenté le héros de la légende. M. Lefort a du goût, un physique convenable et une certaine habitude de la scène qui lui ont attiré un accueil favorable. Tout donne lieu d'espérer que M. Jules Lefort se fera remarquer avec avantage dans une carrière aussi difficile que celle de chanteur dramatique.

Après la reprise de *Jaguarita l'Indienne* de M. Halevy, où Mme Cabel a fait toutes sortes de prouesses vocales, au grand ébahissement des sauvages et des Hollandais qui l'écoutent, on a donné plusieurs opérettes en un acte qui ne sont pas destinées à faire de vieux jours. *Le Café du roi*, paroles de M. Meilhac et musique de M. Deffis, est une historiette du règne de Louis XV le *bien-aimé*, où le compositeur s'est essayé, pour la seconde fois, à reproduire quelques vieux fredons de Lulli et de Rameau. *La Nuit aux gondoles*, de M. Prosper Pascal, avait des prétentions plus hautes, que le public n'a pas encouragées, et pourtant M. Prosper Pascal est un esprit cultivé, un musicien délicat, qui vise à la poésie et qui l'atteint parfois. Il lui manque de l'expérience dans l'art d'exprimer sa pensée, l'habitude de s'entendre et de pouvoir se corriger. *La Tyrolienne* est encore un opéra-comique en un acte; il ne fera pas la fortune du Théâtre-Lyrique, qui a produit ce beau rosier le 6 décembre. Il est de la façon de MM. de Saint-Georges et Dartois, musique de M. Leblicq, un Belge blond, dont c'est le premier

rêve d'amour. Dans *la Tyrolienne*, il y a un chasseur qui est très-content de son sort et qui chante une romance en l'honneur de sa carabine; il y a aussi une espèce de *cicisbei* russe, qui n'est pas moins content de lui, et qui chante à son tour: *Ah! quel plaisir d'être Russe!* Il y a une cantatrice qui vient de Saint-Pétersbourg chargée de gloire et de roubles, et qui chante le bonheur d'être une virtuose célèbre, avec une petite voix aigrelette qui a été limée au Conservatoire de Paris, où ils n'en font pas d'autres. Elle se nomme Mlle Baretti. Quant à la musique de M. Leblicq, c'est un tissu de lieux communs qui courent les rues de Paris depuis trente ans. Je souhaite au Théâtre-Lyrique une meilleure rencontre, un véritable succès, dont il me semble avoir grand besoin. Il ne trouvera pas ce phénix parmi les compositeurs belges qui nous inondent, et qui tous n'ont guère plus d'idées que M. Gevaërt. Avant de finir l'année, le Théâtre-Lyrique a encore fait éclore, le 19 décembre, un opéra en un acte, *la Tête enchantée*, dont les paroles sont de M. Ernest Dubreuil. La musique est le premier essai de M. Léon Paillard, dont j'ignore l'âge et la condition, mais qui a fait preuve de goût dans un agréable quatuor où j'ai remarqué, dans l'accompagnement, un joli dessin de basson.

V

LES CONCERTS.

Société des Concerts. — Société des Jeunes Artistes. — Séances de quatuors de MM. Alard et Franchomme. — De MM. Maurin et Chevillard. — De MM. Armingaud et Léon Jacquard. — Mme Charlotte Tardieu. — M. Charles Lamoureux. — M. Schuloff. — M. Jaell. — M. Perelli. — Mme Farrenc. — Concert de M. de Beaulieu. — Concert de M. Wekerlin. — Concert de M. Léon Kreutzer.

Il y a eu pendant cette année un nombre considérable de concerts. Les artistes, petits ou grands, ne se lassent pas de convier le public à ces fêtes passagères où ils dépensent souvent plus que du talent, et le public de son côté est toujours disposé à se rendre à l'appel d'un maître célèbre ou d'un professeur estimé qui lui promet une séance intéressante. Cependant on se plaint généralement du nombre toujours croissant de ces concerts éphémères, où le premier barbouilleur de notes venu s'accorde le privilége de vous ennuyer de ses prétentions; mais on peut répondre à ceux qui vont se lamentant ainsi de la surabondance de plaisirs qu'on leur offre : « Qui vous force à les

écouter, ces artistes que vous jugez peu dignes de votre attention? Laissez faire, laissez passer le vrai talent à côté du bateleur, chacun trouvera sa juste récompense. Tôt ou tard le charlatan est jugé à sa valeur, et les portes mêmes de l'Institut ne sauraient prévaloir contre la vérité. » En toutes choses, je préfère les inconvénients de la liberté aux douceurs que vous prépare la tutelle du pouvoir. J'aime mieux me tromper en agissant selon mes lumières que de ne pas faillir, conduit par la main de Minerve. D'ailleurs l'exhibition des œuvres musicales ne coûte rien à l'État. Les compositeurs et les artistes exécutants ne reçoivent d'encouragements que du public, et lorsque par hasard le gouvernement se mêle de vouloir protéger la musique comme il protége la peinture, la sculpture et la littérature de son choix, il s'y prend si bien qu'on désire échapper le plus tôt possible aux effets de sa munificence. Il n'y a qu'à voir comment on choisit les hommes qui dirigent les théâtres subventionnés pour être édifié sur l'intelligence de l'administration qui dirige les beaux-arts en France.

Les concerts se divisent naturellement en deux grandes catégories : ceux qui se donnent avec le concours de l'orchestre, et les séances de quatuor suivies de toutes celles qui sont défrayées par de simples virtuoses. De talents de premier ordre comme Paganini, Thalberg, Vieuxtemps ou Servais, il n'y en a plus guère dans aucune partie de l'art musical; mais on

trouve beaucoup d'artistes distingués dont l'exemple suffit à maintenir le niveau des bonnes études. Nous citerons, parmi les artistes de cette catégorie qu'on a entendus cet hiver à Paris, les deux pianistes étrangers, MM. Schuloff et Jaell, et M. Alard, le violoniste classique et fort aimé du Conservatoire de Paris.

Ce n'est pas une chose facile que de projeter un peu de lumière sur les nombreux concerts qui se donnent chaque année à Paris, et de parler avec mesure de tous les artistes qui s'y produisent. Les pianistes surtout, qui surabondent toujours, exigent une oreille bien exercée pour apprécier les nuances d'exécution qui les distinguent les uns des autres. Nous essayerons pourtant de classer ces nuances, et dans cette exposition tumultueuse de talents divers nous nous efforcerons d'établir un peu d'ordre et de justice.

La Société des Concerts, qui est toujours la meilleure institution musicale de la France, a inauguré le 13 janvier la trente-quatrième année de son existence, sous la direction de Tilmant. On a ouvert la séance par la symphonie en *ré* de Beethoven, qui a été exécutée avec fougue. L'ouverture de *la Grotte de Fingal*, qui remplissait le deuxième numéro du programme, est, comme toute la musique de Mendelssohn, plus remarquable par les détails que par la pensée première ; elle n'offre que de jolies et piquantes combinaisons de sonorité, auxquelles manque un sujet qui en justifie l'à-propos. La scène de la bénédiction des

drapeaux du *Siége de Corinthe* de Rossini, qui est venue après l'ouverture ingénieuse de Mendelssohn, est une page admirable de musique dramatique. La séance s'est terminée par l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel, que la Société redit sans cesse, sans pouvoir se décider à pénétrer plus avant dans l'œuvre considérable de ce grand musicien biblique. Le deuxième concert a commencé par un morceau de Mendelssohn fort connu en Allemagne sous le titre de *Symphonie-Cantate*. C'est une composition d'un caractère semi-religieux, dont l'exécution a duré une heure et demie. Le public n'a pas fait un accueil très-favorable à ce morceau d'une longueur excessive, et dont le style a paru plus monotone que vraiment religieux. On n'y a vivement applaudi que l'*allegretto* de la partie symphonique. Ni les chœurs, ni les airs, ni les duos, qui ont été fort médiocrement chantés d'ailleurs, n'ont été appréciés, ce qui ne prouve pas du tout que la Société ait eu tort d'enrichir son répertoire d'une nouvelle œuvre de Mendelssohn. Il appartient à une société composée d'artistes d'élite comme celle du Conservatoire de faire l'éducation du public et de lui imposer des œuvres signées par des maîtres qui sont reconnus pour tels. Après des fragments d'un concerto de violon de Viotti, exécutés avec talent par un élève de M. Alard, M. Sarrazate, après l'air des *Nozze di Figaro*, chanté maigrement avec des paroles françaises, ce qui ne devrait jamais être permis au Conservatoire, on a terminé par

l'ouverture du *Freyschütz* de Weber. A la troisième séance, qui a été l'une des plus intéressantes de l'année, on a exécuté la symphonie d'Haydn, dite *la Symphonie de la Reine*, une de ces œuvres exquises où l'art est à la hauteur de l'inspiration, où tout est simple, clair et beau comme le jour. Puis on a dit des fragments du premier acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, la scène de Thoas, qui a été fort bien déclamée par M. Massol, l'air de danse et le chœur des Scythes. Quel prodige que cette musique! quel sentiment profond et religieux dans ce récitatif de Thoas :

De noirs pressentiments
Mon âme est obsédée!

Et le chœur des sauvages, et la marche, qui semble un précurseur de la marche turque des *Ruines d'Athènes* de Beethoven! Le grand concerto en *mi bémol*, pour piano, de Beethoven, qui occupait le troisième numéro du programme, a été exécuté par M. Planté avec plus d'élégance et de correction que de véritable sentiment. L'ouverture de l'opéra de *Zampa*, qu'on entendait pour la première fois au Conservatoire, y a été appréciée ce qu'elle vaut, comme l'une des meilleures ouvertures symphoniques de l'école française.

Au quatrième concert, qui a eu lieu le 24 février, on a d'abord exécuté la symphonie héroïque de Beethoven, dont la marche seule forme tout un drame.

Un chœur et un air de *Paulus*, oratorio de Mendelssohn, a été chanté convenablement par M. Guglielmi, dont la belle voix de baryton pourrait être plus animée. Des fragments du ballet de *Prométhée* de Beethoven, délicieuse imagination que le public a fait recommencer; le finale du premier acte d'*Oberon*, où Mmes Vandenheuvel et Rey n'ont fait preuve que de bonne volonté, et l'ouverture du *Jubilé* de Weber, qui semble être une esquisse de celle du *Freyschütz*, ont rempli la séance. Le cinquième concert a été, sans contredit, le plus important de l'année. Le programme, très-varié, contenait d'abord la *Symphonie militaire* d'Haydn, ainsi nommée parce que le second morceau est une marche guerrière. Des fragments de l'*Alceste* française et de l'*Alceste* italienne de Gluck ont été chantés ensuite avec succès par M. Cazeaux, de l'Opéra, et par Mme Viardot, qui s'y est élevée à la plus grande émotion dramatique que puisse produire une cantatrice. L'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul et le chœur de *Judas Machabée* de Hændel ont achevé de remplir cette belle fête, qui a produit sur le public une impression profonde. Le sixième concert n'a eu de remarquable que la symphonie en *si bémol* de Beethoven et l'introduction du *Siége de Corinthe* de Rossini, dont les *soli* ont été chantés par MM. Massol, Paulin et Cazeaux, de l'Opéra. Un fragment d'un concerto de violon de Viotti, exécuté par M. Ernest Altès, a paru peu digne de figurer sur les

programmes de la Société. La séance s'est terminée par l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber. Le concert extraordinaire qui a été donné le dimanche de Pâques, à huit heures du soir, a été on ne peut plus intéressant. La symphonie en *ut majeur* de Beethoven, qui ouvrait le programme, a été suivie du chœur à la *Palestrina* de Lesring, *O filii*. Puis Mlle Dorus est venue chanter d'une voix délicate, qui rappelle le timbre mat de la voix de Mme Dorus, sa tante, un air d'*Il Flauto magico* de Mozart. A ce morceau agréable a succédé l'air de danse d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, c'est-à-dire une merveille de coloris, d'art et d'invention, bien que le motif soit emprunté à une vieille chanson populaire de la Bohême, pays natal de ce grand maître. On ne s'étonne pas assez, à mon avis, de l'instrumentation puissante, colorée et pourtant si simple de Gluck. Des fragments des *Saisons* d'Haydn, le chœur des *Chasseurs* et celui des *Vendangeurs*, d'un entrain si juvénile, ont précédé la symphonie en *sol* de Mozart, qui a clos la séance. Quel charmant finale, quel goût, quel art exquis de moduler! J'avoue que quand j'entends de la musique de Mozart, je deviens partial comme si j'avais l'honneur d'appartenir à son immortelle lignée.

Le septième concert de l'abonnement, donné le 7 avril, a été curieux par une petite comédie qui s'est jouée entre le public et une minime partie des artistes exécutants. Le programme s'ouvrait par la symphonie en *si bémol* d'Haydn, qui a été rendue avec une

rare perfection. Le second numéro était rempli par divers fragments d'une composition de M. Berlioz intitulée *la Damnation de Faust.* Depuis que la Société des Concerts existe, M. Berlioz n'a pu réussir à y faire entendre de sa musique que trois fois. Le 14 avril 1834, on a exécuté de M. Berlioz, au Conservatoire, une ouverture de *Rob-Roy*. Quinze ans après, le 14 avril 1849, M. Girard, alors chef d'orchestre, s'est laissé forcer la main, en admettant sur le programme les fragments de *la Damnation de Faust*, qu'on vient de répéter après un nouveau silence de dix ans. On voit, par ces dates significatives, que la Société des Concerts ne s'est jamais fait une grande illusion sur la valeur des œuvres musicales de M. Berlioz. Au dernier concert dont nous parlons, le public avait écouté dans un profond silence ces divers fragments, composés d'un air de Méphistophélès, d'un chœur de *gnomes*, d'une partie symphonique intitulée *Ballet des Sylphes*, et d'un double chœur de soldats et d'étudiants. A la fin, quelques applaudissements se sont fait entendre dans la salle, lesquels, s'étant prolongés plus que ne le désirait la grande majorité des auditeurs, ont provoqué des manifestations contraires. Ces marques de mécontentement de la part du public ont excité la commisération de quelques musiciens de l'orchestre et d'une demi-douzaine de mauvais choristes, qui, en rentrant dans leurs foyers, se sont mis à acclamer ce pauvre M. Berlioz. Cette comédie,

qui dure depuis si longtemps et qui ne trompe personne, pas même M. Berlioz, a produit sur une partie intelligente des auditeurs un très-mauvais effet. A la fin de la séance, un grand nombre d'amateurs assuraient que si une pareille scène se renouvelait, on ferait entendre dans la salle du Conservatoire un vieil instrument délaissé dont on s'est si bien servi aux trois mémorables représentations du *Tannhäuser*. En effet, sans rien préjuger sur le mérite de la musique de M. Berlioz, que nous connaissons de reste, il n'est pas possible d'admettre que les membres de la Société des Concerts prétendent intervenir dans un débat où ils sont juges et partie. Il y a de la bienséance de leur part à s'abstenir de toute marque d'approbation qui peut être mal interprétée du public. Après les fragments de *la Damnation de Faust*, qu'on ne réentendra pas, j'ose l'affirmer, en pareil lieu, Mme Mattmann a exécuté avec beaucoup de talent le concerto en *ré mineur*, pour piano et orchestre, de Mozart, auquel a succédé un admirable chœur de *Paulus* de Mendelssohn, et la séance s'est terminée par la troisième ouverture du *Fidelio* de Beethoven. — Au huitième concert, après la symphonie en *fa* de Beethoven, M. Alard a exécuté le concerto de Mendelssohn, pour violon et orchestre, avec le style élevé et pur qui distingue cet artiste. On a fini par la bénédiction des drapeaux du *Siége de Corinthe* de Rossini, qu'on a exécutée deux fois cette année, ce qui est trop. La symphonie en *la*

majeur de Mendelssohn, qui est la meilleure de ce maître, et dont j'aime surtout la troisième partie, a ouvert le programme du neuvième et dernier concert; puis on a redit les fragments d'*Alceste* de Gluck, avec Mme Viardot et M. Cazeaux, de l'Opéra. Les fragments du ballet de *Prométhée* de Beethoven ont succédé à la scène d'*Alceste*, et, après un air d'*Idomeneo* de Mozart, chanté par Mme Viardot, la séance a été close avec éclat par l'ouverture de *Freyschütz*.

Conduite avec intelligence et avec une chaleur communicative par M. Tilmant, le chef d'orchestre, qui remplace avantageusement M. Girard, la Société des Concerts a parcouru assez heureusement la trente-quatrième année de son existence. Nous devons cependant lui faire deux recommandations importantes: l'une, de s'efforcer d'enrichir son répertoire de nouveaux morceaux empruntés surtout aux maîtres du passé, de ne pas redire incessamment le même psaume de Marcello, les mêmes chœurs de Hændel, et d'oser aborder enfin la musique de Sébastien Bach, ses sonates pour toute sorte d'instruments, ses cantates, ses oratorios, particulièrement celui de *la Passion*. Il y a dans l'œuvre immense de ce grand musicien, dont on ne connaît guère que le nom, de quoi exercer la sagacité, le goût et la patience de la Société des Concerts pendant des années. C'est une grande figure historique qu'il faut absolument dévoiler, car c'est dans la musique de Sébastien Bach que se trou-

vent les origines de toute l'école allemande. L'autre recommandation qu'il importe de faire à la commission qui fixe les programmes des concerts, c'est de se montrer extrêmement sévère sur l'admission des artistes et des œuvres contemporaines qui doivent être entendus aux séances de la Société. La mission de la Société des Concerts n'est pas d'aider à l'éclosion des talents inconnus ou contestés, mais d'exécuter les chefs-d'œuvre consacrés et de tenir haut le niveau du goût public. La Société des Concerts a commis cette année des fautes qui l'entraîneraient à sa perte si elles devaient se renouveler. Qu'elle y prenne garde!

C'est à la Société des Jeunes Artistes, dirigée avec tant de zèle par M. Pasdeloup, qu'il appartient d'être téméraire et de beaucoup oser. Cette institution adolescente a inauguré la neuvième année de sa carrière dans la salle de M. Herz le 20 janvier 1861. Après la symphonie en *ut majeur* de Mozart, on a exécuté pour la première fois l'ouverture d'*Ossian*, de M. Gade, compositeur suédois, qui a fait ses études en Allemagne, où il est très-connu. Cette ouverture m'a paru longue, d'un style diffus et sans caractère. Au second concert, on a exécuté l'ouverture du *Vampire*, opéra d'un compositeur de mérite, M. Marschner; puis on a fait entendre la marche des fiançailles, avec chœur, du *Lohengrin*, de M. Richard Wagner, morceau intéressant dont nous avons parlé avec éloge l'année dernière. Au troisième concert, M. Pasdeloup a fait exé-

cuter une symphonie en *si bémol* de Robert Schumann, dont j'ai bien de la peine à saisir le génie nébuleux et maladif. Je n'ai pu goûter de cette symphonie obscure que le second épisode, dont le motif, sans être bien original, a le mérite pourtant de n'être pas trop ressassé. *L'Étoile du Soir*, mélodie du *Tannhäuser* de M. Richard Wagner, a été chantée ensuite avec goût par M. Gourdin, élève du Conservatoire. Au sixième et dernier concert des Jeunes Artistes, qui a eu lieu le 14 avril, le programme contenait une ouverture inédite de M. Constantin, un des musiciens de l'orchestre, où il y a un certain talent, puis on a chanté un chœur de chasseurs de M. Gounod, qui ne renferme rien de nouveau, et la séance s'est terminée par des fragments du *Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn, dont nous n'avons pas besoin de faire l'éloge. Composée d'éléments qui se renouvellent presque chaque année, la Société des Jeunes Artistes ne peut pas prétendre à une exécution aussi parfaite que celle qui résulte de la longue expérience de la Société des Concerts. Plus jeune, plus ardente et moins exclusive dans le choix des morceaux qui entrent dans ses programmes, la société que dirige M. Pasdeloup est une avant-garde qui déblaye la route, essaye des compositeurs et des artistes nouveaux, propage la connaissance des chefs-d'œuvre dans un monde différent, forme des musiciens et rend à l'art de véritables services.

Les séances de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme, dans la salle Pleyel, sont toujours suivies par un public d'élite. C'est la meilleure exécution de quatuor qu'on puisse entendre à Paris. A la seconde matinée, qui s'est donnée le 3 janvier, on a exécuté le quatuor en *ré majeur* d'Haydn, celui en *si bémol* de Beethoven, et le quatuor en *mi bémol* de Mozart. Le second numéro du programme était rempli par la sonate en *la*, pour piano et violoncelle, de Beethoven, qui a été rendue avec une grande délicatesse par MM. Franchomme et Diémer, jeune pianiste de talent. Fondées depuis quatorze ans, les séances de MM. Alard et Franchomme sont à la musique de chambre ce que la Société des Concerts est à la symphonie, avec cet avantage que MM. Alard et Franchomme n'ouvrent leurs programmes qu'à des chefs-d'œuvre connus.

La Société des Quatuors de MM. Maurin et Chevillard est plus vaillante et plus osée. Vouée dès son origine à l'interprétation des derniers quatuors de Beethoven, cette énigme léguée à l'avenir par son vaste et puissant génie, elle a atteint le but qu'elle se proposait il y a onze ans. Nous savons maintenant à quoi nous en tenir, et, grâce aux efforts persévérants de MM. Maurin, Chevillard, et de leurs associés, les dernières œuvres de Beethoven ne renferment plus de mystères pour nous. A la quatrième séance qu'ils ont donnée cette année, j'ai entendu le quatuor en *si*

bémol (opéra 130) de Beethoven, dont certaines parties sont plus que contestables, tandis que la cavatine est une inspiration de premier ordre, qui n'a besoin d'aucun commentaire pour être comprise et sentie. La grande sonate pour piano (opéra 111) du même maître a été exécutée avec un grand talent par M. Ritter, dont le nom et la réputation commencent à prendre de la consistance. La séance s'est terminée par le onzième quatuor en *fa mineur* de Beethoven, sur le mérite duquel je me permets aussi de faire des réserves. La cinquième séance, qui a eu lieu le 14 mars, a été particulièrement remarquable par l'exécution brillante du quinzième quatuor en *la mineur* de Beethoven. Cette œuvre, composée d'une introduction énigmatique, d'un *allegro*, d'un *adagio* admirable, d'un récitatif pathétique et du finale, est un résumé des qualités supérieures et des défaillances qui caractérisent les dernières compositions de ce maître. On a clos la séance par le septième quatuor de Mozart, qui ne contient que de l'or pur, qui vous émeut, vous attendrit, et vous charme toujours de sa grâce divine. Le public distingué et les artistes qui suivent les séances très-intéressantes de MM. Maurin et Chevillard leur doivent bien de la reconnaissance pour la lumière qu'ils répandent chaque année sur l'œuvre étonnant du plus grand génie de la musique instrumentale.

MM. Armingaud et Léon Jacquard continuent aussi

leur louable entreprise, et les séances de quatuors qu'ils donnent depuis six ans sont toujours fort appréciées du public distingué qui les fréquente. A la première soirée, qui a été donnée le 23 janvier, j'ai particulièrement goûté le grand trio, pour piano, violon et violoncelle, de Beethoven, dont l'*andante* est une inspiration grandiose. M. Lubeck en a rendu la partie de piano avec un sentiment et une netteté de touche fort remarquables. Je passe sous silence des fragments d'une sonate de Schumann pour piano et violon, et je m'arrête sur le quintette pour instruments à cordes de Beethoven, qui a été exécuté avec beaucoup d'ensemble et de soin. La troisième séance, où M. Lubeck a exécuté, avec un peu de recherche peut-être, la sonate pour piano (opéra 33) de Beethoven, s'est terminée par le quintette en *la* pour instruments à cordes de Mendelssohn, qui est avec Schumann, un des maîtres préférés par MM. Armingaud et Léon Jacquard. A la cinquième séance, ils ont encore exécuté un quatuor de Schumann, pour piano, violon, alto et violoncelle, qui n'a fait que me confirmer dans l'opinion où je suis que Schumann est un compositeur surfait par les sectateurs de la nouvelle école germanique, les Teutons purs. Quoi qu'il en soit, les séances de MM. Armingaud et Léon Jacquard, qui se donnent devant une bonne fraction de la société du faubourg Saint-Germain, sont très-intéressantes, très-variées, et elles occupent une

bonne place dans les plaisirs délicats qu'offre la grande ville de la civilisation.

Je ne veux pas oublier de mentionner aussi les séances de Mme Charlotte Tardieu de Malleville, où affluent les membres de l'Institut et le monde savant. Fondées depuis treize ans par cette femme distinguée, on y entend surtout la musique d'Haydn et de Mozart, et parfois celle de Bach, interprétée avec goût. M. Charles Lamouroux a repris cette année les séances de musique de chambre qu'il a inaugurées l'année dernière. M. Achille Dien, un violoniste de talent, un musicien solide, a donné une belle soirée où il a conduit l'exécution de plusieurs morceaux de musique instrumentale avec intelligence et beaucoup de sentiment. Quand j'aurai cité encore les matinées intimes et agréables de Mlle Beaumetz, les séances permanentes et si intéressantes de M. Gouffé, l'habile contre-bassiste de l'Opéra, je n'aurai pas fini d'indiquer tous les lieux de bonne compagnie où l'on fait de l'excellente musique à Paris.

Parmi les concerts isolés qui ont été donnés cet hiver à Paris par des virtuoses brillants, il nous faut d'abord citer ceux de M. Jules Schuloff. M. Schuloff, qui est de Prague, un Slave mêlé de Juif, je crois, est un pianiste de grand talent dont nous avons déjà eu occasion de parler. Son exécution est délicate, brillante et poétique comme ses charmantes compositions. Au premier concert qu'il a donné dans les

salons de Pleyel, le 31 janvier, M. Schuloff a fait entendre plusieurs morceaux de sa composition, dont le plus remarquable m'a paru être celui intitulé : *Mazurka, ou Souvenirs de Saint-Pétersbourg.* On y trouve plus de grâce et de rêveries que d'idées franches. Au second concert, qui a eu lieu le 25 janvier, M. Schuloff, qui a le bon goût de ne point abuser de sa musique, a exécuté d'abord avec M. Léon Jacquard la sonate en *si bémol* pour piano et violoncelle de Mendelssohn, dont je n'aime que l'*andante;* mais ce qui m'a ravi, c'est un *andante* de je ne sais plus quelle œuvre d'Haydn, transcrit pour le piano et exécuté par M. Schuloff avec un remarquable talent. Différents autres morceaux de la composition de M. Schuloff, qu'il a fait entendre à la fin du deuxième concert, ne s'élèvent pas au-dessus de ce qu'on appelle des fantaisies aimables, auxquelles le virtuose prête une partie de leur valeur. A tout prendre, M. Schuloff est pour le moment le pianiste compositeur le plus distingué qui soit connu en Europe.

M. Jaell, dont j'ai également parlé l'année dernière, est aussi un pianiste d'un talent éminent et plus accentué peut-être que celui de M. Schuloff. M. Jaell est de Trieste, et il porte dans ses veines comme dans son talent la double influence de l'Italie et de l'Allemagne, qui l'ont formé et vu naître. Son exécution est d'une rare délicatesse, surtout lorsqu'il interprète la musique de Chopin. C'est un artiste véritable, qui

a parfois le tort de prêter son talent à de la musique indigne de ses doigts, si merveilleusement agiles. Noblesse oblige!

M. Germano Perelli est encore un pianiste quasi italien, qui s'est fait entendre dans deux concerts qu'il a donnés, l'un dans les salons de Mme Érard, l'autre au Théâtre-Italien. Son exécution est fine, élégante, pétulante même; il a rendu surtout avec beaucoup d'éclat l'admirable sonate en *la bémol* de Weber. Un morceau de la composition de M. Perelli, un *scherzo pastoral* pour piano et orchestre, révèle du talent et ajoute au mérite incontestable du virtuose, qui est fort répandu dans le monde officiel. MM. Wienawski, Polonais, Lubeck, Hollandais d'origine, dont l'exécution vigoureuse s'assouplit beaucoup, Bernard Rie, de Prague, Stanzieri, jeune artiste napolitain, qui inspire le plus grand intérêt, Henri Ketten, enfant bien doué qu'on pousse trop vite à la composition, Hans Seeling, Vincent Adler, Hongrois, Mlles Joséphine Martin, Sabatier Blot, Darjou, Caroline Remaury, sont des pianistes de talents divers qui tous ont donné un ou plusieurs concerts. Je citerai encore un violoniste distingué, M. Sarrazate, élève de M. Alard, M. Jacques Dupuis, qui appartient à la Belgique, le tromboniste Nabich, le chanteur allemand M. Reichard, qui ne manque pas de goût, le violoncelliste italien M. Cazella, *di dolce memoria*, qui a fait des progrès sur ce bel instrument, dont il joue avec

sentiment; M. Bessems, qui est un homme de goût et un professeur justement estimé, M. Édouard Caudella, violoniste du prince de Moldavie et de Valachie, dont le jeu un peu âpre s'adoucira avec le temps et *i dubiosi desiri;* enfin une aimable jeune fille, Mlle Amélie Bido, qui joue du violon presque comme un maître.

Un chanteur italien et un peu cosmopolite, M. Marchesi, qui est professeur de chant au conservatoire de Vienne, a donné deux soirées intéressantes, qu'il a eu le tort d'appeler un peu ambitieusement des *concerts historiques*. M. Marchesi a dit avec esprit, si ce n'est avec charme, et d'une voix de baryton flexible, mais un peu ternie, un air bouffe fort curieux d'*Acis et Gallatea*, opéra de Hændel, l'air *Vedrò mentre respiro*, des *Nozze di Figaro*, et beaucoup d'autres morceaux du répertoire moderne. On sent, à la propriété de style qui caractérise sa manière, que M. Marchesi est un artiste qui a le goût et l'esprit cultivés, et dont on pourrait utiliser l'activité intelligente en lui confiant la direction d'un théâtre ou d'une troupe lyrique.

En fait de concerts sérieux qui méritent véritablement le titre de *concerts historiques*, nous devons citer la soirée très-intéressante qu'ont donnée M. et Mme Farrenc dans les salons de Mme Érard, le 8 avril. M. Farrenc, qui est un bibliographe musical des mieux renseignés, a conçu le projet, qui est en

cours d'exécution, de publier un choix des meilleures compositions qui existent pour le piano depuis la seconde moitié du seizième siècle jusqu'à nos jours. Ce sont les différents morceaux qui doivent composer *le Trésor des pianistes,* — tel est le titre de la publication de M. Farrenc, — qui ont été exécutés à cette séance, et d'une manière exquise, par Mlle Marie Mongin, élève de Mme Farrenc. Dans la série de morceaux que j'ai entendus à cette soirée, qui a été longue et où assistait un public de choix, j'ai remarqué la petite pièce pour la *virginale* (épinette) de Gibbons, musicien anglais du commencement du dix-septième siècle; *la Gagliarde,* air de danse de John Bull, autre musicien anglais de la même époque. Surtout j'ai été ravi de la *fugue* de Frescobaldi, organiste italien du dix-septième siècle et de la belle école romaine, dont il a le style noble, clair et déjà fort développé. Puis on a fait entendre deux pièces charmantes de Couperin, dit le *grand*, claveciniste de la chambre de Louis XIV, intitulées *la Superbe* et *le Carillon de Cythère,* badinage plein de grâce naïve et de joyeuseté gauloise. *La Musette* et *le Rigodon* de Rameau, piquantes imaginations, formaient une transition bien ménagée entre Couperin et la *fugue* du grand Sébastien Bach, qui ouvre l'entrée de l'art moderne, dont il élabore les éléments. Le morceau de Kirnberger, qu'on a fait répéter, compositeur et théoricien célèbre qui appartient au cycle de Bach, la *fugue* de Porpora,

celle de Wernicke, qui passe pour avoir été élève de Kirnberger; le *menuet* de Lindemann, élève de Wernicke, ont précédé les variations sur la marche des *Deux Journées* de Cherubini par Hummel, le plus grand compositeur de musique de piano qui existe après les trois génies de la musique instrumentale, Haydn, Mozart et Beethoven. Ces variations, peu connues, sont un chef-d'œuvre *de grâce et de science*, dit fort sensément M. Farrenc dans le petit livret qui servait de programme. Mlle Mongin, qui était la seule interprète de ces dix-huit morceaux, a fait preuve d'un talent souple, élégant et divers, surtout dans les pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti et de Bach, qui exigent un style lié, dont on a presque perdu la tradition.

Nous n'avons pas aperçu à la belle séance de M. Farrenc un artiste d'élite, le maître de piano le plus instruit et le plus capable qu'il y ait à Paris, M. Valentin Alkan, *primo genito*. Que fait-il donc, et pourquoi se dérobe-t-il ainsi obstinément aux yeux du monde? qui pouvait mieux apprécier que M. Alkan ces formes diverses de la musique de piano, dont il connaît si bien l'histoire, et juger avec plus de sûreté la propriété de style de l'habile et charmante interprète, Mlle Mongin? *Væ soli!* dit l'Évangile, et cela est surtout vrai de l'artiste, qui a besoin de communiquer incessamment avec ceux qu'il veut instruire et charmer. C'est à des hommes comme M. Alkan, à

tous les artistes dignes de ce nom et aux vrais amateurs que je recommande la publication intéressante de M. Farrenc, *le Trésor des pianistes.* Ce sera un livre de bibliothèque qui renfermera la quintessence de tout ce qui a été écrit pour le piano depuis deux cents ans.

Un autre concert qu'on peut, à bon droit, appeler *historique*, c'est la séance annuelle de *musique classique* fondée par M. de Beaulieu. Elle a réuni le 23 avril dans la salle de M. Herz un public curieux et empressé. Divisé en deux parties, le programme s'ouvrit par des fragments d'un oratorio d'Haydn, *le Retour de Tobie*, composition plus élégante de style que profonde par le sentiment. Une cantate de Pergolèse, *Orfeo*, qui renferme de beaux accents dignes de Gluck, dont ils annoncent le style pathétique, a été médiocrement chantée par un ténor peu connu, M. Lucien, tandis que le madrigal de Gibbons, empreint de la douceur pénétrante des madrigaux de Marenzio, a été bien rendu par les chœurs, que dirige avec soin M. Marié. La première partie s'est terminée par des fragments d'un opéra italien d'Hændel, *Acis e Galatea*, musique charmante, d'une grande difficulté vocale. Après l'introduction d'*Élisa, ou le mont Saint-Bernard*, opéra de Cherubini, d'une belle expression dramatique, quoique un peu froide, Mme Viardot a chanté avec une bravoure étonnante un air horriblement difficile d'un vieil opéra de Graun, *Britannicus*. L'ac-

compagnement de cet. air, qui a été écrit peut-être pour la Mara, une célèbre cantatrice allemande de la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été évidemment retouché par un compositeur moderne, car j'y ai remarqué des couleurs et des instruments qui ne se trouvent pas dans l'orchestre très-simple de Graun, imitateur d'Hændel et des compositeurs italiens de l'époque. L'*Angelus,* chœur sans accompagnement d'Anério, qui était le contemporain de Palestrina, a été rendu avec ensemble et justesse : c'est doux, placide et charmant comme la prière d'un groupe d'anges peints par fra Angélico ou le Pérugin. Le concert s'est terminé par d'autres fragments de l'oratorio déjà cité de Haydn, *le Retour de Tobie.* Cette séance intéressante a fait honneur au goût éprouvé et à la haute expérience de M. de Beaulieu, qui a attaché son nom à une fondation utile à l'art dont il est un digne représentant.

Au commencement de l'hiver, le 19 décembre 1860, M. Wekerlin a donné un grand concert au Théâtre-Italien, où il a fait entendre plusieurs œuvres de sa composition, parmi lesquelles une symphonie dramatique intitulée *les Poëmes de la mer.* M. Wekerlin est un homme de talent, un esprit laborieux, qui s'est fait connaître par d'agréables romances, par des chœurs et un ou deux opéras représentés au Théâtre-Lyrique. Éprouvant des difficultés auprès des directeurs de théâtre, qui ne peuvent suffire à

toutes les vocations qui frappent à leur porte, M. Wekerlin a voulu donner la mesure de ce qu'on peut attendre de lui par une composition développée à l'instar du *Désert* de M. Félicien David. La première partie du programme était remplie par une ouverture, par une ballade et une scène de bohémiens; la deuxième partie contenait *les Poëmes de la mer*, avec les vers de M. Autran, que le musicien avait disposés au gré de sa fantaisie. Cette tentative de musique pittoresque, renouvelée des *Saisons* d'Haydn, de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, du *Songe d'une Nuit d'été* et de *la Mer calme* de Mendelssohn, du *Désert* et de *Christophe Colomb* de M. Félicien David, ne pouvait réussir que par un coup de génie. On a remarqué dans l'œuvre de M. Wekerlin du talent et une ou deux romances gracieuses, celle chantée par le mousse Cabinboy, et une autre, pour voix de ténor, intitulée *la Promenade*, qui a été chantée avec sentiment par M. Félix Lévy. L'ensemble de la composition de M. Wekerlin manque de force et de cette variété puissante qui seule pouvait conjurer les énormes difficultés du sujet.

M. Wekerlin, qui a le goût des recherches curieuses, a publié, avec M. Champfleury, une collection de chansons populaires de la France. J'aurais bien des remarques à faire sur les notices de M. Champfleury, où abondent les erreurs de tout genre, et sur certaines idées émises par M. Wekerlin à propos de la to-

nalité prétendue moderne et de la non-existence de la *note sensible* dans certains refrains populaires ; j'aime mieux indiquer les chansons du recueil qui m'ont paru le moins banales. Telle est, par exemple, la mélodie vieillotte de la Bourgogne *Eho! eho! eho!* celle de la Guyenne et de la Gascogne, intitulée *Michaut veillait*, où l'on sent l'influence de l'art. J'en dirai autant du *Chop des Beaufort*, bourrée de l'Auvergne, tandis que celle intitulée *Quand Marion s'en va-t-à l'ou*, de la même province, est empreinte de l'accent populaire et villageois. Je citerai encore *la Femme du Roulier*, de la Saintonge ; *Au Bois*, *Rossignolet*, de la Franche-Comté ; *Paysan, donn'-moi ta fille*, de la même province, qui a une tournure mélodique plus régulière, une romance du Bourbonnais, *Derrièr' chez nous*, dont les paroles et la musique forment un petit chef-d'œuvre. La musique de ce petit poëme d'amour, d'une naïveté imitée, est charmante et naturelle. Les chansons populaires des provinces de France, avec accompagnement de piano par M. Wekerlin, et illustrées par MM. Bida, Français, Maurice Sand, etc., forment un recueil curieux et intéressant pour les amateurs de la poésie et de la musique populaires, deux manifestations du sentiment et de la fantaisie que le peuple ne sépare pas plus de nos jours que dans les temps primitifs.

Un jeune compositeur, qui a été couronné par l'Institut il y a quelques années déjà, M. Léon Gastinel,

a eu la bonne fortune de faire exécuter une grand'-messe de sa composition à l'église Notre-Dame, le 8 avril. C'était à l'occasion de la fête de l'Annonciation de la Vierge, et l'association des artistes musiciens s'y trouvait représentée par quatre cents exécutants. La messe de M. Gastinel est une œuvre estimable qui révèle un talent sérieux et une certaine pratique dans l'art d'écrire pour l'orchestre; mais les idées nous ont paru peu originales, et le sentiment religieux qui les pénètre assez équivoque. C'est dans le *Sanctus* qu'il nous semble que M. Gastinel a le mieux réussi à donner la mesure de son inspiration dans un genre aussi difficile que la musique religieuse. A l'offertoire, M. Alard a exécuté sur le violon un *andante* de Mozart qui était digne du lieu et de la circonstance. Après l'évangile, un jeune prédicateur, M. l'abbé Perreyve, est monté en chaire et a prononcé une allocution pleine d'intérêt sur l'union des arts qui cherchent à se compléter les uns par les autres, et dont l'unité artificielle n'est qu'un pressentiment de l'unité suprême que la religion seule peut donner. Les paroles sensées de M. l'abbé Perreyve ont produit une bonne impression sur le monde profane qui l'écoutait, et il serait à désirer que le clergé parlât un peu plus souvent la langue du siècle qu'il veut conduire. M. Gastinel a composé encore six mélodies qui ne manquent pas de grâce sur des paroles de M. Charles Potron, un esprit aimable et délicat.

Un artiste qui fait partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, M. Greive, a fait entendre dans une soirée musicale, donnée chez M. Pleyel, plusieurs morceaux de sa composition, dont un quatuor pour instruments à cordes, qui n'est pas sans mérite. Un autre membre de l'orchestre du Théâtre-Italien, M. Borelli, est un jeune homme tout plein d'ardeur, qui, dans une symphonie qu'il est parvenu à faire exécuter hâtivement par des hommes de bonne volonté, a trouvé le moyen de montrer qu'il a des idées mélodiques et un talent facile qui ne demande qu'à s'exercer.

En rendant compte l'année dernière de *Pierre de Médicis*, grand opéra en quatre actes de M. le prince Poniatowski, nous osions, en terminant, former le vœu de voir ce noble dilettante consacrer son influence à protéger les jeunes compositeurs français qui ont tant de peine à se frayer un chemin. Nous n'avons certes pas la prétention de croire que nos paroles aient été entendues de M. le prince Poniatowski; mais nous aimons à constater que, depuis le discours qu'il a prononcé au sénat dans la séance du 4 mars, M. le prince Poniatowski semble avoir pris à cœur de remplir la mission honorable d'être auprès du pouvoir l'interprète des vœux des artistes musiciens. C'est lui encore qui a provoqué la fondation du *Cercle de l'Union artistique*. Le but de cette société, composée de cinq cents membres, je crois, est d'ouvrir les portes de ses salons aux artistes de talent qui

désirent se faire connaître. L'*Union artistique* a, pour ainsi dire, inauguré son existence par un grand concert qu'elle a donné au Théâtre-Italien le 14 mai. Le programme, un peu trop chargé, contenait l'ouverture de Mendelssohn, *la Mer calme*, qui a été exécutée par l'orchestre de la Société des Concerts; puis on a dit le *Benedictus* de la messe en *ré* de Beethoven, interminable morceau qui prouve une fois de plus que ce grand génie, dépourvu du vrai sentiment religieux, n'entendait rien à l'art d'écrire pour les voix humaines, dont il exige des efforts impossibles. Le concerto pour piano et orchestre en *ré mineur* de Bach, un chef-d'œuvre, a été fort bien rendu par le beau talent de Mme Massart. L'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven, qui n'a pas produit dans la salle du Théâtre-Italien son effet ordinaire, un *Ave verum* inédit de M. Gounod, qui manque d'accent et de caractère, ont précédé une sorte de composition hybride de M. Félicien David, intitulée *le Jugement dernier*. Si M. Félicien David n'avait pas un véritable talent, il y a longtemps qu'il serait enseveli sous les éloges extravagants et les mauvais conseils de ses ridicules adorateurs. D'un musicien élégiaque plein de grâce, qui ne possède ni un grand nombre d'idées, ni la puissance d'en varier l'aspect, on a voulu faire un homme de génie; de l'auteur charmant et bien doué du *Désert*, de *Christophe Colomb*, de *la Perle du résil* et d'*Herculanum*,—quatre éditions fort peu aug-

mentées du même poëme,—des écrivains sans consistance et sans crédit sur l'opinion publique ont essayé de faire le révélateur d'un monde nouveau! Il est fort heureux pour M. Félicien David que *le Jugement dernier*, qui devait couronner son opéra d'*Herculanum*, en ait été écarté par une main intelligente. Le concert s'est terminé par un opéra de salon, *Fingal*, paroles de M. Flobert, musique de M. Membrée, qui est un artiste sérieux et de talent, mais qui a choisi là un sujet bien lugubre pour un ouvrage sans action visible. J'ai cependant remarqué dans l'opéra de M. Membrée un chœur charmant, une jolie mélodie pour voix de femme, et le trio final avec chœur, d'un bel élan religieux et patriotique. Il faut savoir gré à l'*Union artistique* de ce premier essai de son patronage généreux envers les artistes de talent qui ont besoin de se produire et de se soumettre au jugement de l'opinion publique.

M. Félicien David n'est pas le seul compositeur de mérite entouré d'un cercle de dévots enthousiastes, qui le proclament un homme de génie méconnu par les profanes et les philosophes. La bonne ville de Paris renferme beaucoup de ces petites chapelles, où l'on adore un saint aux dépens de tous les autres. Ici c'est M. Félicien David, là c'est M. Gounod, dont on ne prononce le nom que le front prosterné et les yeux remplis de larmes d'admiration; à droite, c'est M. Reber, homme modeste et musicien d'un

mérite solide et reconnu, à qui on offrait, il y a dix ans, des holocaustes qui l'importunaient beaucoup; à gauche, c'est M. Berlioz, que l'on voit perché sur un bâton comme un *vecchio papagallo*, recevant depuis trente ans les salamalecs d'une demi-douzaine d'originaux, parmi lesquels on distingue M. Léon Kreutzer. M. Léon Kreutzer, qui est encore jeune, est le neveu du célèbre violoniste de ce nom, qui a été chef d'orchestre de l'Opéra, et qui a composé un grand nombre d'ouvrages, tels que *Paul et Virginie* et *Lodoïska*, pour le théâtre de l'Opéra-Comique. M. Léon Kreutzer est un esprit naïf et original, car il croit sincèrement en M. Berlioz et déteste Rossini, la musique italienne et une partie de l'école française, surtout l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, parce qu'il pense que ces deux chefs-d'œuvre ont fait tort à la réputation de l'auteur de *Benvenuto Cellini*, opéra un peu trop romantique pour le tempérament de la France. M. Léon Kreutzer, qui a des loisirs, fait aussi, à son heure, de la critique humoristique très-originale, et il compose de la musique qui ne l'est pas autant. Il a donné cet hiver deux concerts, l'un dans les salons de Pleyel et l'autre dans la grande salle du Conservatoire, où il a fait entendre de nombreux morceaux de sa composition, une symphonie, un grand concerto pour piano et orchestre, des mélodies, des airs de danse, enfin une exposition complète de son œuvre intime. La symphonie en *si bémol*

de M. Léon Kreutzer n'est pas en soi un bon ouvrage ; mais on y remarque du talent, l'habitude d'écrire pour l'orchestre et une forte imitation de Beethoven. C'est le finale qui m'a paru être la partie saillante de cette symphonie, que j'ai entendue deux fois. Le concerto symphonique, dont Mme Massart a rendu la partie de piano avec un talent remarquable et une énergie tempérée de grâce dont je ne la croyais pas capable, ce concerto d'une longueur démesurée est une composition sérieuse et de longue haleine qui fait honneur à M. Léon Kreutzer. Le *scherzo*, qu'on a vivement applaudi, et le finale sont les épisodes les plus intéressants de cette œuvre, qui pèche surtout par le défaut de proportion et de variété dans les idées accessoires. Une mélodie dialoguée à deux voix, *l'Ondine*, chantée avec charme par Mlle Cico, jolie personne qui possède une belle voix de soprano, des airs de ballet d'un opéra inédit, *les Filles d'azur*, ont complété l'exhibition des travaux de M. Léon Kreutzer, qui a pris position parmi les compositeurs dont on peut espérer quelque avenir. Qu'il soit le bienvenu! Et si M. Léon Kreutzer a le bon esprit de n'accepter les compliments extravagants que lui ont déjà adressés ses amis que pour ce qu'ils valent, nul doute que le vrai talent et la fantaisie aimable et peu commune qu'il vient de révéler ne soient des qualités de bon augure.

De ce nombre considérable de concerts qui se

donnent chaque année à Paris, de cette foule d'artistes et de virtuoses plus ou moins célèbres qui viennent, bon gré, mal gré, se recommander à l'attention d'un public qui passe pour frivole, et dont on recherche pourtant les suffrages, que faut-il conclure? Qu'on a beau médire de la France, comme vient de le faire l'auteur justement puni du *Tannhäuser*, rien ne vaut pour les œuvres de l'esprit l'approbation d'un peuple qui a pour ainsi dire créé le goût, parce que le goût n'est pas autre chose que la raison éclairée, vivifiée par une longue sociabilité. Ce pays, à qui la centralisation coûte si cher du côté de l'originalité et des libertés locales, ce grand corps de nation formé lentement et instinctivement par la royauté, qui n'a pas su toujours ce qu'elle faisait, semble avoir été institué par la Providence ou la force des choses pour exercer dans le monde une grande fonction d'équité, pour être l'arbitre du juste et du vrai. Il est certain qu'aucun gouvernement n'a pu froisser longtemps et impunément l'instinct de justice sociale qui est propre à la France, ni subordonner chez elle la puissance morale des arts de la paix à l'héroïsme militaire, où aucun peuple ne l'égale. Le pape Grégoire IX écrivait à Blanche de Castille, mère de saint Louis, que le royaume de France était comme la sainte Trinité, qu'il avait la *force*, la *science* et l'*amour*, qu'il était puissant par ses armes, sage par les lumières de son clergé, juste et doux

par la clémence qui distingue ses princes. Je ne sais ce que pense aujourd'hui de la France et de son gouvernement le successeur de Grégoire IX ; mais on peut affirmer que le rôle de la nation n'a pas changé, et qu'elle exerce toujours en Europe et dans le monde sa mission de paix et de justice. Par la puissance irrésistible de ses armes, par les grandes lumières répandues maintenant dans toutes les classes de la société, par la modération naturellement imposée aux chefs qui la gouvernent, la France sera toujours l'arbitre invoqué par les nationalités jalouses qui divisent le monde. Si elle disparaissait tout à coup par un cataclysme ou par une coalition générale, devenue impossible, la France emporterait dans sa chute la plus belle partie de la civilisation moderne, le goût, la mesure, la notion d'équité dans les questions politiques et celle de l'ordre dans les arts d'imagination, enfin une langue admirable, qui est devenue la langue universelle des affaires et de la science, parce qu'on ne peut ni bien la parler ni bien l'écrire sans être clair, logique et accessible à tous.

VI

NÉCROLOGIE.

Compositeurs. — Berwald, — Chelard, — Concone, — Koettlitz, — Knorr, — Glaeser, — Heinrichs, — Marschner, — Niedermeyer, — Novello, — Neithardt, — Seidt, — Simon, — Snel, — Winkell. — *Chanteurs.* — Gambardi, — Frezzolini, — Hayes, — Rousseau de Lagrave, — Pirscheck, — Prevost, — Riquier, — Staudigl, — Thénard, — Viani, — Velluti. — *Instrumentistes.* — Baumann, — Biaggi, — Boucher, — Faivre, — Godineau, — Hafner, — Massart, — Mattenann, — Patzold, — Ropiquet, — Schoechen, — Stanzieri. — *Écrivains sur la musique.* — Keferstein.

La mort a été bien cruelle cette année pour les personnes vouées au culte de l'art musical. Elle a enlevé des compositeurs, des chanteurs, des instrumentistes de tout genre et de tout pays. Ce n'est pas qu'elle ait privé le monde de l'un de ces êtres éminents qui laissent après eux des traces lumineuses et fécondes; mais nous avons à regretter la perte de quelques artistes distingués tels que Niedermeyer, Chelard, Marschner, Concone, Staudigl, etc., qui ont honoré la carrière qu'ils ont parcourue.

COMPOSITEURS.

Berwald (Jean-Frédéric). — Un maître de chapelle du roi de Suède, Berwald est mort à Stockholm dans le courant du mois de septembre. Il était fils d'un maître de chapelle et né dans la capitale de la Suède en 1788 [1]. Enfant précoce et virtuose remarquable sur le violon, Berwald a beaucoup voyagé avec son père. Il était en Russie en 1798. De retour dans sa patrie, il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler et obtint, en 1806, le titre de musicien de la chambre du roi. En 1817, il parcourut l'Allemagne, l'Italie, et retourna dans son pays par la France et la Hollande. Berwald a été nommé maître de chapelle du roi de Suède en 1834 et a exercé ces fonctions jusqu'en 1848. Il a composé et publié beaucoup de musique pour piano et violon.

Chelard (Jean-Baptiste), compositeur distingué, qui a joui d'une certaine réputation, est mort à Weimar, dans le mois de février 1861. Fils d'un clarinettiste de l'Opéra, Chelard est né à Paris, le 1er février 1789. Après avoir reçu les premières leçons de solfége de M. Fétis, alors âgé de seize ans, Chelard entra au Conservatoire, où il étudia le violon, prit des

1. Voy. de plus amples détails sur ce compositeur dans la 2e édition de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

leçons d'harmonie de Dourien, et de composition de Dussec. En 1811, Chelard remporta le premier grand prix de composition de l'Institut, et se rendit à Rome, où il resta trois ans. De Rome, Chelard passa à Naples, où il composa la musique d'un opéra italien, *la Casa da vendere*, qui fut représenté en 1815. De retour à Paris vers 1816, Chelard entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra et donna des leçons d'harmonie. Après quelques années d'attente et de travaux obscurs, Chelard parvint à faire représenter à l'Opéra un drame lyrique sur le sujet redoutable de *Macbeth*. Représenté pour la première fois le 29 juin 1827, cet opéra, qui renfermait quelques morceaux remarquables, et dont les paroles étaient de Rouget de Lisle, n'eut point de succès. Je crois même qu'il n'a eu que trois ou quatre représentations. Attristé et blessé de la chute de son ouvrage, Chelard quitta la France et se rendit à Munich, où il refit sa partition de *Macbeth*, qui fut accueillie avec une grande faveur en Allemagne. Chelard fut nommé alors maître de chapelle du roi de Bavière. Il quitta Munich en 1829, revint en France, et puis retourna dans sa patrie adoptive.

Après avoir fait un voyage à Londres pendant les années 1832 et 1833, et y avoir fait représenter son opéra de *Macbeth*, dont le principal rôle fut chanté par la célèbre cantatrice allemande Mme Schroeder-Devrient, Chelard retourna en Allemagne, et fut

nommé maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar. C'est là qu'il est mort, âgé de soixante-douze ans. J'ai connu Chelard, qui était un fort galant homme. Il m'a donné des leçons d'harmonie vers 1823, et je l'ai revu à Paris en 1852. Il donna un concert en 1854, où il fit exécuter plusieurs morceaux de sa composition. Sa musique n'avait rien d'original, et si je juge de ses opéras par les fragments que j'en ai entendus, son style un peu gros et pompeux tenait le milieu entre celui de Weber et de Meyerbeer. On assure que le meilleur ouvrage de Chelard est un opéra en langue allemande, *le Combat d'Hermann* (*die Herrmanns schlacht*).

Concone (Joseph). — Un compositeur agréable et un professeur de chant fort distingué, qui a longtemps habité Paris, Concone, est mort à Turin, au commencement du mois de juin. Il était né dans cette ville, vers 1810, et il y fit ses études musicales. Le premier ouvrage qu'il donna au théâtre fut un opéra intitulé : *Un Episodo di San Michele*, représenté dans cette même capitale en 1836. L'année suivante, Concone vint à Paris, où il professa le chant et composa un grand nombre de vocalises et de jolis morceaux de musique vocale. Je crois que Concone a habité pendant quelque temps la ville de Nantes, où il avait une nombreuse clientèle comme professeur de chant. Rentré dans sa patrie après la révolution

de 1848, Concone y est mort âgé de cinquante et un ans. Les meilleures compositions de Concone sont des scènes dramatiques, comme *la Comtesse et Bachelette*, *les Sœurs de lait*, *Judith*, *Jeanne Hachette*, et une grande quantité de romances et de duos.

GLAESER (François). — Louis Glaeser, maître de chapelle de la cour de Danemark, est mort à Copenhague le 25 août. Il était né en Bohême, en 1798, et avait étudié la musique successivement aux conservatoires de Prague et de Vienne. Après avoir été directeur de l'orchestre du théâtre Léopold-Stadt à Vienne et de celui de Kœnigstadt à Berlin où il a fait représenter plusieurs petits opéras, il fut nommé maître de chapelle à Copenhague en 1842. C'est dans cette position qu'il est mort âgé de soixante-trois ans. Parmi les opéras de Glaeser les plus connus on cite *l'Aire de l'aigle*, *l'Anneau du Danube*, *André*, *l'Œil du Diable*, etc.

HEINRICHS (Antoine-Philippe). — Un musicien allemand qui n'était pas dépourvu de mérite et dont l'existence a été pleine de vicissitudes, serait mort à New-York le 3 novembre 1861. Il était né à Schombüchel, en Bohême, le 11 mars 1781. Dès sa jeunesse, il apprit à jouer du violon et du piano. Devenu un riche négociant, il fonda de grandes fabriques au lieu de sa naissance, mais il fut ruiné par le papier-mon-

naie de l'Autriche. Il ne lui resta rien de son opulence première, dit M. Fétis dans la première édition de sa *Biographie universelle des musiciens*, et le chagrin le détermina à s'expatrier. Il s'embarqua pour l'Amérique, et cacha son existence dans une cabane près de Kentucky. Là, cherchant des ressources dans ce qu'il avait appris autrefois de musique, il composa d'instinct quelques mélodies qui se répandirent dans le pays, et qui lui acquirent de la réputation. Dans ces circonstances, sa femme qui était restée en Bohême mourut, et Heinrichs épousa en secondes noces une Américaine qui lui apporta quelque bien. Mais il perdit bientôt cette seconde femme, et cet événement le ramena en Europe. Arrivé à Londres, il y dissipa en peu de temps ce qu'il possédait, et n'eut d'autre ressource que d'entrer comme violoniste dans l'orchestre d'un petit théâtre. Il avait publié à Boston quelques-unes de ses premières compositions; à Londres, il fit paraître des chansons anglaises, *la Ronde du Diable*, morceau pour le piano qu'il a dédié à Mendelssohn, et une fantaisie pour le même instrument, sur un thème de Paganini. Ses ouvrages imprimés sont au nombre de vingt œuvres, il a écrit aussi plusieurs ouvertures et symphonies. Ayant eu connaissance du concours ouvert à Vienne pour la composition d'une symphonie, il voulut se mettre au nombre des candidats, mais il vint trop tard, et le prix avait été décerné à M. Lachner. Un des objets du

voyage que fit Heinrichs en Allemagne était de retrouver une fille qu'il avait eue de son premier mariage; elle était allée elle-même à la recherche de son père en Amérique, lorsqu'il arriva. On assure que la musique de ce compositeur est d'une originalité très-remarquable, particulièrement dans le rhythme. Voilà une vie d'artiste musicien qui ne manque pas de variété, j'espère!

KOETTLITZ (Adolphe). — Un compositeur allemand, dont les quatuors pour instruments à cordes ont eu de la réputation, est mort à Urlask en Russie dans le mois de janvier. Il était âgé de trente ans. (Extrait de la *Gazette musicale* de Paris, nº du 21 janvier.)

KNORR (Jules). — Un professeur de musique de la ville de Leipsick, auteur d'un ouvrage élémentaire sur l'enseignement du piano, est mort dans cette ville au mois de juillet.

MARSCHNER (Henri). — Un célèbre compositeur dramatique allemand, Marschner, est mort à Hanovre, dans la nuit du 14 au 15 décembre. Il était né à Zittau, dans la Lusace, le 16 août 1795. Doué d'un heureux instinct pour la musique, il franchit promptement les premières difficultés de cet art, et de très-bonne heure il fut admis comme enfant de chœur au gymnase de sa ville natale. Après une enfance

laborieuse et pleine de vicissitudes, que nous ne pouvons pas raconter ici[1], où le pauvre Marschner fut obligé d'apprendre presque tout seul l'harmonie et la composition. Il fut conduit à Prague, en Bohême, où il rencontra un homme distingué, nommé Tomascheck, dont les conseils lui furent très-utiles. C'est à Prague aussi que Marschner connut Weber, qui lui donna quelques conseils. Après avoir composé plusieurs ouvrages qui commencèrent à répandre son nom dans quelques villes principales de l'Allemagne, Marschner se fixa à Dresde, où il fut nommé directeur de la musique du roi, conjointement avec Weber et Morlachi. En 1826, il épousa une cantatrice de talent, Mlle Wohlbruch, dont le frère, un poëte distingué, écrivit pour Marschner le libretto du *Wampire*, opéra fantastique, qui a été représenté à Leipsick le 28 mars 1828. En 1830, Marschner a été appelé à Hanovre et nommé maître de chapelle du roi. C'est là qu'il est mort, âgé de soixante-six ans. Marschner a beaucoup composé et dans tous les genres; mais ses opéras les plus connus sont *le Vampire*, en trois actes, et *le Templier et la Juive*, grande machine romantique, qui a quelque rapport avec *la Juive* de M. Halévy. J'ai eu l'occasion de voir et de connaître Marschner au voyage qu'il a fait à Paris dans l'hiver de 1861. C'était un homme gros et

1. Voy. la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis, 1re édition.

court, jovial, un bon Allemand dont la boutonnière était ornée d'une brochette de croix. Sa femme, encore agréable, ne manquait pas de grâce, et avait du talent de son mari une très-haute opinion. Marschner, pourtant, n'est qu'un imitateur de Weber, un de ces artistes distingués qui viennent à la suite d'un homme de génie.

Neithardt (Auguste). — Un pianiste et un compositeur de talent, Neithardt, directeur du *Dom-chor* de Berlin, est mort dans cette ville le 28 avril. Il était dans sa soixante-huitième année et paraît avoir vu le jour à Schleiz. Après avoir fait les campagnes de 1813 et 1814 en qualité de volontaire, il s'établit à Berlin où Zelter lui donna des leçons de composition. Lors de la création du *Dom-chor* en 1843, Neithardt fut d'abord nommé professeur de chant et, deux ans après, directeur de cet établissement. Neithardt a composé beaucoup de musique instrumentale et des chants pour voix d'hommes.

Niedermeyer (Louis). — Un compositeur des plus distingués, un homme infiniment honorable, Niedermeyer est mort à Paris, le 14 mars de cette année. Il était né à Genève en 1803 et fils d'un professeur de musique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de son art, et puis l'envoya à Naples, pour y achever son instruction. Il fit représenter dans

cette ville un opéra intitulé : *Il Reo per amore*. Niedermeyer vint à Paris en 1826 et, protégé par Rossini, il put donner au Théâtre-Italien *la Casa nel Bosco*, sorte de mélodrame dont la première représentation eut lieu au mois de juillet 1828, sans succès. Après un séjour fait à Bruxelles, où pendant dix-huit mois il professa le piano dans une institution de cette ville, Niedermeyer retourna à Paris et fit représenter à l'Académie de musique un opéra en trois actes, *Stradella;* cette œuvre renferme des morceaux distingués qui ne furent point appréciés par la masse du public. En 1844, Niedermeyer ne fut guère plus heureux avec *Marie Stuart*, drame lyrique en cinq actes qui fut représenté le 6 décembre. Mme Stolz, qui créa le rôle principal, y chantait une romance qui est le seul morceau de cet ouvrage que le public ait remarqué. *La Fronde*, grand opéra en cinq actes, représenté le 2 mai 1853, n'a pas été mieux accueilli. En 1852, Niedermeyer fut nommé directeur d'une école de *musique religieuse* qu'il a fondée à Paris sur le modèle de l'école de *musique classique et religieuse* de Choron. C'est à la tête de cette institution qui existe encore que Niedermeyer a été surpris par la mort, âgé de cinquante et un ans. C'était un musicien d'un mérite réel à qui il a manqué la passion et la variété d'accents pour réussir au théâtre. Il a été plus heureux dans quelques compositions isolées, et plusieurs nobles mélodies de sa composition, telles que le *Lac*, paroles

de Lamartine, sont devenues populaires dans le bon sens du mot. Niedermeyer était un homme froid, mais poli, éclairé et d'un caractère extrêmement honorable.

Novello (Vincent). — Un organiste anglais de quelque mérite, qui a composé beaucoup de musique religieuse, est mort à Nice dans le courant du mois d'août. Il était né à Londres en 1782, d'une famille italienne. Il a publié une notice historique sur le célèbre compositeur anglais Purcell. Novello est le père de *Clara Novello*, cantatrice de talent qui a été élevée à l'école de Choron.

Seidl (Chrétien). — Un compositeur de *lieder* allemands devenus très-populaires, Chrétien Seidl, est mort à Munich dans le courant du mois de septembre. Il avait fondé dans cette ville, pour l'exécution des œuvres des maîtres modernes, des concerts qui ont eu beaucoup de succès.

Simon (Henri). — Un musicien belge nommé Henri Simon et auteur d'un grand nombre de compositions, parmi lesquelles se trouve un oratorio, *Judith* ou le *Siége de Béthulie*, est mort à Anvers dans le mois de février, âgé de soixante-dix ans. Simon était élève, dit-on, de Catel et de Lesueur.

Snel (François). — Un compositeur belge fort

connu dans son pays, François Snel est mort à Koekelberg le 10 mars, âgé de soixante-dix-neuf ans. Il était né à Bruxelles le 30 juillet 1793; il étudia le violon d'abord sous la direction d'un maître de son pays, puis au Conservatoire de Paris avec Baillot. Snel a composé une masse considérable de musique pour toutes sortes d'instruments.

Van Winkel. — Un musicien, Van Winkel, qui a été pendant quarante ans maître de chapelle de l'église Saint-Augustin d'Anvers, est mort dans cette ville au mois de février.

CHANTEURS.

Frezzolini. — Les journaux italiens ont annoncé que le chanteur bouffe Frezzolini, père de l'admirable cantatrice qu'on a entendue à Paris, est mort à Orvieto, sa patrie, à la fin du mois de mars.

Gambardi (Mathilde-Jeanne). — Une cantatrice de talent qui, pendant quelques années, a été attachée au théâtre italien de Paris, Mme Chambard, qui avait italianisé son nom gaulois, est morte à Vichy le 30 novembre. Elle était née à Lyon le 24 mai 1828. Élève du Conservatoire de Paris où elle avait remporté le premier prix de chant, Mme Gambardi se faisait pardonner un physique disgracieux par le soin

qu'elle mettait à rendre la partie secondaire qui lui était confiée.

Hayes (Catherine). — Une cantatrice irlandaise qui a joui d'une certaine réputation, Catherine Hayes, est morte à Londres dans le courant de l'été. Elle avait été élève d'un professeur de chant italien, nommé Sapio, et puis de M. Garcia fils et de Ronconi. Mme Hayes possédait, assure-t-on, une belle voix de contralto et avait obtenu beaucoup de succès à Marseille, à Milan et à Vienne. Après avoir chanté à Londres en 1849, elle fit un long voyage artistique dans l'Inde. Elle est morte âgée de quarante et un ans.

Pirscheck (Agnès). — Une cantatrice allemande qui a été fort longtemps remarquée au théâtre de Manhein, Mme Pirscheck, est morte à Darmstadt dans le courant de l'été.

Prévost (Mme). — Une cantatrice qui est restée longtemps attachée au théâtre de l'Opéra-Comique, Mme Prévost, est morte dans sa cinquante-septième année, au mois de mars.

Riquier (Achille). — Comédien et chanteur qui a longtemps fait partie du personnel de l'Opéra-Comique où il était si plaisant, surtout dans *la Sirène*, d'Auber, et dans la bluette *Bonsoir, monsieur Pantalon*, est mort d'une attaque de goutte pendant cet été.

Rousseau de Lagrave. — Un ténor français qui possédait une voix agréable, qui a chanté au Théâtre-Lyrique et puis à l'Opéra, Rousseau de Lagrave, est mort à la Nouvelle-Orléans dans les premiers jours de l'année. Il ne chantait pas mal la musique de demi-caractère et s'est fait applaudir dans le rôle de Fernand, de *la Favorite*. Il avait une sorte de tressaillement nerveux au visage qui lui faisait faire les grimaces les plus disgracieuses.

Staudigl (Joseph). — Un chanteur remarquable de l'Allemagne, qui possédait une des plus belles voix de basse qu'on ait entendues, Staudigl, est mort à Vienne le 28 mars dans l'hospice des aliénés. Né en 1807 à Woltersdorf, dans la basse Autriche, il fit de bonnes études classiques à Kreurs, et entra au noviciat de l'Abbaye des Benedictins à Moelk. Ne se sentant pas la vocation religieuse, Staudigl débuta comme choriste au théâtre *Kaerthner thor*, où il fut bientôt apprécié. Un jour que le chanteur Seipelt se trouvait hors d'état de jouer le rôle de Sorastro de *la Flûte enchantée*, Staudigl s'en chargea et obtint un succès immense. La folie de Staudigl consistait à vouloir essayer d'atteindre aux notes les plus élevées de sa voix. Ses obsèques se sont faites à Vienne avec beaucoup de pompe et au milieu d'un grand concours d'artistes et de musiciens.

THÉNARD (Mme). — Une actrice de l'Opéra-Comique, Mme Thénard, née Boussignes, est morte à Neuilly pendant l'été. Elle avait quitté le théâtre depuis plusieurs années.

VIANI. — Un ténor italien, nommé Viani, est mort à Barcelone pendant l'été. Il était âgé de trente-quatre ans et il avait chanté avec succès sur les principales scènes de l'Italie.

VELLUTI (Jean-Baptiste). — Dans le mois de février dernier, il est mort un chanteur italien qui a joui pendant sa vie d'une grande célébrité : nous voulons parler de Velluti, le dernier des sopranistes remarquables qu'on ait entendus au théâtre. Successeur des Pacchiarotti, des Marchesi et des Crescentini, Velluti a vu s'accomplir dans la musique dramatique une grande transformation, dont le premier résultat a été de proscrire les voix factices de ces êtres étranges que l'Italie a produits en si grand nombre pendant le dix-huitième siècle. En effet, c'est depuis l'avénement de Rossini que les voix de contralto féminin ont été substituées à celles des castrats, et que les Malanotte, les Pisaroni, les Pasta et les Malibran, ont pris la place des Guadagni, des Farinelli, des Caffarelli et de Gizzielo. Velluti a connu Rossini, qui a composé pour lui un ouvrage de sa jeunesse, *Adriano in Palmira;* il a connu Meyerbeer, qui

a écrit également pour le sopraniste un rôle important dans son opéra italien, *il Crociato in Egitto*. Velluti cependant appartient à la génération des chanteurs qui a précédé la réforme opérée par l'auteur de *Tancredi ;* il était, par le style et par les tendances de son goût, le contemporain de Mayer, de Paër, de Niccolini et des compositeurs qui forment la transition entre le dix-huitième siècle et la musique moderne. A ce titre, et comme le dernier représentant d'une forme de l'art qui n'existe plus, Velluti mérite que nous lui consacrions quelques lignes de souvenir.

Il était né à Monterone, dans les Marches d'Ancône, en 1781, disent la plupart des biographes; mais j'ai tout lieu de croire que cette date n'est pas vraie, car Rossini m'a affirmé cet hiver que Velluti est mort âgé de quatre-vingt-quatre ans, ce qui le ferait naître en 1777. Quoi qu'il en soit de ce détail peu important, Velluti, après avoir subi assez tard la cruelle opération qui a fixé le timbre de son organe, fut confié, à l'âge de quatorze ans, à un maître de chant de la ville de Ravenne, l'abbé Calpi, qui le prit dans sa maison et se chargea de son éducation musicale. C'est ainsi qu'ont été élevés la plupart des sopranistes célèbres qui ont émerveillé l'Europe. Ils entraient rarement dans un conservatoire, et presque toujours ils étaient confiés aux soins d'un maître particulier qui les dirigeait jusqu'au moment de leurs débuts. C'est à Forli que Velluti débuta dans la carrière théâtrale

vers le commencement de ce siècle. Il parcourut ensuite les petites villes des États de l'Église et arriva en 1805 à Rome, où il obtint beaucoup de succès dans un opéra de Niccolini, *la Selvaggia*. Deux ans après, Velluti retourna à Rome et chanta avec un plus grand succès encore dans un nouvel opéra du même compositeur, *Trajano in Dacia*. A l'automne de la même année, il fut engagé au théâtre de Saint-Charles, à Naples, où il produisit un très-grand effet. Après avoir tour à tour chanté à Milan en 1809, à Turin, à Milan encore en 1810, Velluti se rendit à Vienne en 1812. De retour en Italie, il chanta successivement à Venise, à Milan, dans un opéra de son compositeur favori, Niccolini. En 1824, il créait à Venise un rôle dans *il Crociato* de Meyerbeer. En 1825, Velluti traversa Paris pour se rendre à Londres, où il est resté deux ans. Il fit un second voyage en Angleterre en 1829, et depuis lors, je crois, il n'a plus paru sur aucun théâtre. Il vivait retiré dans une petite propriété qu'il avait dans les environs de Padoue, avec un frère et un neveu, jouissant d'une modeste aisance qu'il avait chèrement achetée.

Velluti était grand, d'une taille mince et élancée. Sa voix était un véritable soprano d'une grande douceur, et qu'il dirigeait avec beaucoup d'habileté; mais il ne pouvait pas parcourir une gamme entière, dit Stendhal dans sa *Vie de Rossini*, et ce fait m'a été confirmé par le grand maestro. Velluti était

un chanteur un peu froid, au style brillant, mais tempéré, qui ne possédait ni l'éclat de la vocalisation qui distinguait Marchesi, ni l'accent pathétique de Pacchiarotti, ni l'élégance soutenue de Crescentini. Un amateur anglais fort distingué, le comte Edgecumbe, qui a entendu Velluti à Londres en 1825, a apprécié avec beaucoup de justesse le talent de ce virtuose. « Je vais parler maintenant, dit-il dans un volume curieux où il a consigné ses souvenirs[1], de l'arrivée d'un soprano, le seul qui existe encore en Europe. Il vint à Londres avec de fortes recommandations, mais sans que le directeur du théâtre osât l'engager. Il se passa même quelque temps avant que Velluti eût le courage de paraître en public, car la génération qui avait admiré Pacchiarotti et Marchesi avait complétement disparu. Depuis la fin du dix-huitième siècle, aucun soprano n'avait paru en Angleterre, et il existait parmi nous un grand préjugé contre de pareils chanteurs. Aussi, la première fois que Velluti se fit entendre dans un concert, il excita une sorte de surprise qui n'avait rien de commun avec l'admiration. On fut même obligé de prendre certaines précautions de police le jour où Velluti débuta dans *il Crociato* de Meyerbeer. La salle était comble, et d'abord le public garda un profond silence. Ceux des spectateurs qui n'avaient jamais entendu ce genre de voix éprouvèrent

1. *Musical Reminiscences of an old amateur*, Londres, 1827.

d'abord une surprise qui allait jusqu'au dégoût. Peu à peu cependant le virtuose se fit écouter et vivement applaudir. Velluti n'est plus jeune, dit le comte Edgecumbe, et sa voix, qui a été fort étendue, est aujourd'hui très-altérée. C'est le corps de la voix qui a le plus souffert, tandis que les notes supérieures ont encore une douceur ravissante. Velluti possède aussi de belles cordes dans le registre inférieur dont il tire de beaux effets. Son style est gracieux, mais sans élévation, et ne rappelle pas la manière large de l'ancienne école. Il chante avec goût, mais non pas sans un peu de monotonie. »

C'est un phénomène curieux que l'apparition des sopranistes dans l'opéra italien au commencement du dix-huitième siècle. On ne sait trop à quelle époque remonte l'usage monstrueux de mutiler la nature humaine pour obtenir un genre de voix factice qui pût remplacer la voix de femme; mais tout porte à croire que c'est à l'Église qu'on doit l'invention de ce sacrilége. Les femmes n'étant pas admises à chanter dans la chapelle papale, on eut d'abord l'idée de les remplacer par des enfants; mais comme les enfants ne peuvent conserver le diapason qui leur est propre que jusqu'à la fin de l'adolescence, on dut facilement concevoir le projet de fixer cette voix juvénile en portant la main sur l'œuvre de Dieu. C'est ainsi que les eunuques, qui existent de toute antiquité et qui sont un témoignage irrécusable de la barbarie

des temps, ont été supportés par le christianisme comme il a supporté l'esclavage, et qu'ils sont devenus un ornement, un luxe pieux de la sainte Église romaine. Ce qu'il y a de certain, c'est que les castrats ont été admis de très-bonne heure à la chapelle Sixtine, et que depuis la fin du seizième siècle jusqu'à nos jours, ils n'ont cessé d'y chanter les louanges du divin supplicié. A la naissance de l'opéra, les sopranistes, qui existaient depuis longtemps dans les églises et les chapelles princières, se jettent avec empressement dans la carrière dramatique. On les voit apparaître dès l'époque de Monteverde, de Cavalli et de Cesti, et au commencement du dix-huitième siècle ils sont l'idole du public, les maîtres souverains de l'opéra italien, qu'ils dominent de leur incomparable bravoure. Tous les grands compositeurs, Scarlatti, Leo, Pergolèse, Handel, Hasse, Jomelli, Gluck, ont écrit expressément des opéras pour des sopranistes célèbres qui ont laissé l'empreinte de leur talent dans l'œuvre du maître. Leur influence a été considérable, et c'est contre le despotisme que les sopranistes exerçaient sur la volonté et l'imagination du compositeur que Gluck a eu principalement à lutter. Cependant Gluck lui-même n'a pas dédaigné de composer pour Guadagni le rôle d'Orfeo dans le chef-d'œuvre que tout Paris a pu entendre au Théâtre-Lyrique, interprété par Mme Viardot.

Les castrats qui se sont illustrés dans la carrière

dramatique peuvent se diviser en deux classes distinctes : ceux qui ont possédé une voix élevée, dite voix de *soprano*, et les *contraltistes*, dont le diapason occupait la partie inférieure de la voix de femme. Avant de se décider à faire subir à un enfant la mutilation cruelle et déshonorante dont nous parlons, il fallait s'assurer si l'organe naturel de l'enfant prédestiné valait le sacrifice qu'on lui imposait. L'opération une fois décidée, on n'était pas toujours certain que le résultat répondît aux prévisions de ceux qui l'avaient ordonnée. Il arrivait très-souvent, hélas! que la victime succombait sans aucune compensation, ou que la voix de l'enfant élu changeait de caractère, et perdait le charme naturel qui avait suscité l'idée de la mutilation. Lorsque l'évolution était heureusement accomplie, l'enfant passait sous la direction d'un maître qui lui enseignait les éléments de la musique, et le soumettait pendant des années à un long travail de vocalisation. C'était là la partie importante de l'éducation d'un sopraniste, dont la bravoure était la qualité la plus appréciée du public. Il est certain que l'étude du mécanisme vocal était la grande occupation des sopranistes avant de monter sur les planches d'un théâtre. On se tromperait beaucoup cependant si l'on croyait que ces chanteurs exceptionnels, victimes d'un goût dépravé et d'une monstrueuse aberration des mœurs, ne fussent que des instruments perfectionnés dépourvus d'intelligence

et de sentiment. Ils étaient en général bons musiciens, avaient l'esprit cultivé et n'étaient incapables ni de comprendre les belles situations dramatiques, ni d'exprimer fortement les élans de la passion. Quelques-uns des plus célèbres sopranistes, tels que Senesino, qui chanta à Londres sous la direction de Handel, Guadagni, Millico et surtout Pacchiarotti, ont été d'excellents comédiens aussi bien que des chanteurs merveilleux et touchants. Il existe encore de vieux amateurs qui ont pu entendre à Paris, sous le premier empire, le célèbre Crescentini chanter avec une émotion profonde l'air de *Romeo e Giuletta* de Zingarelli :

Ombra adorata aspetta.

Cet air, qui arracha des larmes à Napoléon lui-même, était de la composition du virtuose qui le disait si bien. On sait que l'empereur Napoléon, après la représentation de l'opéra de Zingarelli sur le théâtre des Tuileries, où le jeu, la voix et le sentiment de Crescentini l'avaient si doucement ému, envoya au virtuose la décoration de la Couronne-de-Fer, ce qui fit dire à la Grassini, grande cantatrice aussi : « *Poveretto !* il l'a bien méritée ! »

Une qualité que possédaient presque tous les sopranistes, c'était une longue respiration, dont ils avaient l'art d'économiser l'émission. On raconte que lorsque Farinelli chanta pour la première fois à Rome dans un opéra de son maître Porpora, *Comene*, il ren-

contra dans le petit orchestre du théâtre Aliberti un trompettiste allemand qui excitait l'admiration du public. L'administration du théâtre demanda au compositeur d'écrire un air pour son élève avec accompagnement de trompette obligé, et d'établir entre les deux virtuoses une lutte qui ne pouvait être que favorable au succès de l'ouvrage. L'air commençait par une note tenue longuement par le trompettiste, que répétait ensuite le chanteur, en y ajoutant tous les ornements que pouvait lui fournir une riche vocalisation. Le chanteur vainquit l'instrumentiste dans ce duel, qui excita dans toute la salle des transports d'admiration. Lorsque Farinelli se rendit à Londres en 1734, il débuta dans un opéra de Hasse, *Artaxercès*, et il y fit intercaler un air que lui avait composé son frère Richard Broschi, où était reproduit le même effet que dans celui de Porpora. Mais c'est par des qualités d'un ordre supérieur que Farinelli a conquis l'immense renommée qu'il a laissée dans l'histoire de l'art. D'un physique charmant, doué d'une voix de soprano très-étendue, claire et admirablement assouplie, plein de goût et de sentiment, Farinelli n'avait qu'à ouvrir la bouche pour enchanter ceux qui l'écoutaient. Qui ne sait le rôle important qu'a joué Farinelli à la cour d'Espagne, près du roi Philippe V, dont il soulageait la sombre tristesse en lui chantant tous les jours quatre morceaux, parmi lesquels se trouvaient deux airs de Hasse, *Pallido il sole* et *Per*

questo dolce amplesso! J'ai eu la bonne fortune de trouver dans un recueil de vieille musique un de ces airs de Hasse que chantait Farinelli : *Pallido il sole*, et je puis assurer que rien dans le canevas mélodique du compositeur saxon n'indique l'effet prodigieux qu'en tirait le virtuose. C'est que Farinelli et tous les sopranistes célèbres du dix-huitième siècle étaient des espèces d'improvisateurs qui, sur un thème très-simple que leur préparait le *maestro*, ajoutaient les ornements et les inflexions de voix qu'ils voulaient. Ils étaient plus que des interprètes de la pensée du maître; ils décidaient souvent du choix du sujet, prenaient une grande part à la conception de l'œuvre et se montraient fort exigeants sur la nature des effets qu'ils voulaient produire. Millico, qui a été un sopraniste d'un très-grand goût, n'a-t-il pas imposé à Sacchini l'obligation d'intercaler dans un air de sa composition, *Se cerca se dice,* un passage qui appartenait à un air de l'*Alceste* italienne de Gluck : *Ah! per questo gia stanco mio cuore?* Les interpolations de ce genre sont très-nombreuses dans l'ancien *opera seria* italien, où dominaient la personnalité et la fantaisie des sopranistes. Ils paraissaient rarement dans l'*opera buffa*, genre éminemment national, qui se développa librement avec le concours des voix naturelles, la basse, le ténor et les diverses voix de femmes. Aussi, pendant que l'*opera seria* demeura stationnaire jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, ne

renfermant dans une action des plus simples que des airs, des duos, tout au plus des trios, l'*opera buffa*, sous la main de Pergolèse, de Piccini, de Guglielmi, de Paisiello et de Cimarosa, atteignait aux plus grands développements de la musique dramatique. Il y a une distance immense entre *gli Orazi e i Curiazi*, *opera seria* que Cimarosa a composé à Venise en 1797 pour le sopraniste Crescentini et la belle Mme Grassini, et *il Matrimonio segreto*, chef-d'œuvre d'une rare perfection, que le grand maître italien du dix-neuvième siècle n'a pas dépassé. On peut dire la même chose des opéras bouffes de Paisiello, tels que *il Re Teodoro*, *il Marchese di Tulipano*, *la Cuffiara*, *l'Idolo chinese*, comparés à ses opéras sérieux, *Pirro*, *l'Olympiade*, etc., qui renferment des morceaux exquis, mais qu'on ne pourrait plus représenter de nos jours.

Les sopranistes sont les représentants de l'âge héroïque de l'art de chanter. Suscités par l'Église pour remplacer les voix de femmes dans la chapelle du pape et dans les grandes métropoles de l'Italie, ces victimes de la sensualité de l'oreille et de la dépravation du sens moral apparaissent au théâtre dès la naissance de l'opéra, au commencement du dix-septième siècle. Au siècle suivant, les sopranistes, de plus en plus nombreux, étonnent l'Italie par leur incomparable bravoure; ils enchantent l'Europe, qui les paye au poids de l'or. Tous les princes souverains de l'Allemagne ont un opéra italien où domine

un sopraniste plus ou moins célèbre, qui fait les beaux jours de la cour. On les entend partout, à Londres principalement, à Lisbonne, Madrid, Vienne, Stuttgart, Dresde, Berlin, Varsovie, et même à Saint-Pétersbourg, du temps de la grande Catherine. Ils sont les maîtres de la situation, ils traitent de puissance à puissance avec les princes et les rois, ils imposent au musicien, au poëte, à l'entrepreneur de théâtre leur goût et leurs caprices enfantins. Ici ils exigent une entrée triomphale, là une scène d'amour, un duo avec la *prima donna*, plus loin un monologue dans un cachot et les bras chargés de chaînes, au dénoûment un air de bravoure où ils puissent faire éclater la souplesse de leur organe, l'étonnante fécondité de leurs combinaisons vocales. Eh bien! malgré ces travers qui choquent le bon sens et la logique des passions, malgré la puérilité de la fable dramatique, la simplicité de la composition musicale, malgré l'idée pénible que pouvait inspirer la vue d'un être aussi étrange qu'un castrat, on s'explique très-bien l'effet prodigieux d'un Farinelli, d'un Guadagni, d'un Pacchiarotti et d'un Crescentini dans des opéras aussi simples que le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli. La perfection de l'art de moduler la voix humaine, qui était le partage de tous les sopranistes, le sentiment profond dont quelques-uns étaient doués, la beauté de l'organe, l'agrément du physique, le talent de comédien dont plusieurs d'entre eux ont fait

preuve, les mœurs du temps et les concessions que l'imagination du public est toujours disposée à faire au plaisir qu'il éprouve, tout cela ne suffit-il pas pour expliquer le succès extraordinaire des sopranistes pendant plus d'un siècle? Mozart, Haydn, Haendel, Jomelli, Hasse, Gluck, Cimarosa, Rossini ont écrit expressément pour ces admirables virtuoses, que la génération actuelle ne connaît plus. Qu'on n'oublie pas que c'est pour le contraltiste Guadagni que Gluck a composé l'air touchant d'*Orfeo* :

Che farò senza Euridice !

J'ai entendu dans ma jeunesse au théâtre de la Fenice, à Venise, Velluti dans un opéra de Mayer, *Ginevra di Scozzia*. Plus tard, à Milan, j'ai eu l'occasion d'entendre le vieux sopraniste Marchesi chanter d'une voix chevrotante un rondeau de Sarti avec un goût et une manière qui me firent une grande impression. Par ces deux exemples, par celui de la Grassini et de Mme Pisaroni, qui avait reçu des conseils de Pacchiarotti, j'ai pu me faire une idée du grand art des sopranistes, de cette large manière de phraser, et de la longue respiration qui leur était propre. Sans regretter la révolution morale qui a banni de la scène italienne des chanteurs qui témoignaient d'un outrage fait à la nature humaine, en rendant justice au beau génie qui le premier a écarté de ses œuvres les voix factices des castrats pour les remplacer par des

voix de femmes, ne craignons pas d'avouer cependant que des virtuoses comme Senesino, Farinelli, Caffarelli, Gizzielo, Guadagni, Pacchiarotti et Crescentini ont eu leur raison d'être, et qu'on s'explique l'admiration qu'ils ont excitée pendant un siècle dans toute l'Europe. Si nous pouvions entendre de nos jours au Théâtre-Italien de Paris un Pacchiarotti chanter le fameux air de Piccini :

Destrier, che all' armi usato,

avec le goût, le style large et le sentiment profond que tous les contemporains de ce virtuose lui ont reconnus, est-il bien certain que le public de notre temps restât insensible à de pareils effets, et que son penchant pour le mélodrame, pour les cris forcenés, les scènes violentes et compliquées, l'empêchât de sentir le prix d'un art plus simple et plus touchant ? Quand on a vu Rubini exciter des transports d'enthousiasme avec une simple mélodie de Bellini :

Una furtiva lagrima,

il est facile de comprendre que l'Italie se soit attardée pendant un siècle dans le développement musical de l'*opera seria*, qui n'était qu'un cadre dramatique, pour faire ressortir l'étonnante virtuosité des sopranistes.

Velluti, le dernier venu de ces virtuoses exceptionnels, qui presque tous ont vu le jour dans l'ancien royaume de Naples et dans les États de l'Église,

n'a été qu'un chanteur froid, l'interprète gracieux des compositeurs médiocres qui ont succédé aux grands maîtres du dix-huitième siècle et précédé l'avénement de Rossini. Rossini n'a écrit pour Velluti qu'un ouvrage de sa jeunesse, sans importance. *Il Crociato* de Meyerbeer est le seul opéra connu où Velluti ait créé un rôle dont on puisse apprécier le caractère. Bien qu'il y ait encore quelques vieux castrats à la chapelle Sixtine à Rome, et dans d'autres églises moins importantes de la péninsule, il n'est pas probable que les mœurs et les lois de notre époque permettent le retour de pareilles monstruosités. Les sopranistes ont donc disparu pour toujours de l'opéra italien, qu'ils ont dominé pendant plus d'un siècle. Ils ont été l'expression d'une forme de l'art qui n'existe plus, et des virtuoses incomparables.

INSTRUMENTISTES.

Baumann (Louis). — Un violoniste qui ne manquait pas de talent, Louis Baumann, est mort à Lyon, où il résidait depuis longues années, dans le courant du mois de mai. Né à Lille en 1799, Baumann avait été soldat. Il entra au Conservatoire de Paris en 1815, dans la classe de Baillot, et remporta le premier prix, en 1818. C'est alors qu'il alla se fixer à Lyon, où il est resté jusqu'à sa mort. Baumann avait été condisciple de Girard et de Robbrechs. Il a écrit pour

son instrument un concerto qu'il a dédié à son maître Baillot, et des études estimées.

Biaggi (Alemanno). — Les journaux italiens ont annoncé que le violoniste et maître de chapelle Alemanno Biaggi est mort à Florence dans le mois de juillet. Il était né en Lombardie, et avait fait ses études au Conservatoire de Milan. Il se fixa de bonne heure à Florence et débuta au théâtre de la Pergola par un opéra *i Petromiani ed i Geminiani*, qui fut représenté le 15 septembre 1840. Biaggi a composé aussi de la musique religieuse et quelques ouvertures instrumentales.

Boucher (Alexandre-Jean). — Un violoniste qui a joui d'une assez grande réputation pendant sa longue carrière, Alexandre Boucher, est mort à Paris le 27 décembre. Il était né dans cette ville le 11 avril 1770. Tout jeune il étudia la musique et le violon. A l'âge de six ans il joua devant la cour, et l'année suivante, au concert spirituel. Il avait à peine dix-sept ans qu'il partit pour l'Espagne, où il fut nommé violon-solo du roi Charles IV. Lorsque ce roi d'Espagne fut retenu prisonnier à Fontainebleau par l'empereur Napoléon Ier, Boucher demanda à lui tenir compagnie dans sa solitude. Cet artiste original a beaucoup voyagé, et, partout où il s'est fait entendre, il a attiré l'attention du public, autant par ses manières excen-

triques que par son véritable talent, qui manquait de simplicité. Doué d'une physionomie et d'une taille qui avaient beaucoup de rapport avec la personne de Napoléon, le virtuose maniaque affectait de prendre des poses qui rappelaient la manière d'être du grand homme. Boucher, qui est mort âgé de quatre-vingt-onze ans, se fit encore entendre en public trois ans avant de quitter ce monde où il n'a laissé que son nom.

Faivre (Théodore). — Un professeur de musique au gymnase militaire qui faisait partie de l'orchestre des Italiens, Théodore Faivre, est mort à Paris, âgé de soixante-trois ans Il était père de Mlle Faivre qui chante au Théâtre-Lyrique depuis plusieurs années.

Godineau (Léopold). — Un musicien de talent, Léopold Godineau, qui depuis vingt-cinq ans était professeur au Conservatoire de Bruxelles, est mort dans cette ville le 14 septembre.

Hafner (C.). — Un violoniste de talent de la ville de Hambourg, où il conduisait avec succès des soirées de quatuors, Hafner, y est mort au commencement de l'année.

Massart (Alphonse). — Un artiste qui pendant longtemps a fait partie de l'orchestre de l'Opéra-

Comique, Alphonse Massart, est mort à Paris à l'âge de trente-huit ans, dans le courant du mois de mai. Il avait été attaché a la musique d'un régiment de la garde et il était cousin de M. Massart, professeur de violon au Conservatoire de Paris.

Mattmann (Louise). — Une artiste très-distinguée, une pianiste presque de premier ordre, Mme Louise Mattmann est morte à Paris le 12 septembre. Dans une carrière assez courte, elle avait trente-quatre ans, Mme Mattmann a eu à supporter bien des vicissitudes. C'était une artiste sérieuse dont l'exécution solide et élégante rendait à merveille la musique des maîtres, surtout celle d'Haydn et de Mozart.

Patzold (Hermann). — Un musicien allemand connu sous le nom de Patzold est mort subitement à Kœnigsberg le 6 février. Il conduisait l'exécution de l'oratorio de Mendelssohn, *Élie*. Né en Silésie, il avait été précepteur des enfants d'un grand seigneur prussien, chez lequel il fut connu du roi Guillaume IV. Après avoir pris des leçons d'orgue à l'institut Bach, de Berlin, il fut nommé par le roi organiste de la chapelle du château et professeur de musique à l'orphelinat de Kœnigsberg. On lui doit beaucoup de musique pour l'orgue, des chœurs et des morceaux de piano.

Ropiquet (Alexandre). — Un violoniste d'un certain talent, qui faisait partie de l'orchestre de l'Opéra, est

mort à Paris dans le mois de septembre. Il était âgé de cinquante-trois ans.

SCHOENCHEN (Karl). — Karl Schœnchen, musicien de la cour du roi de Bavière, est mort à Munich cet été. Il avait soixante-seize ans et fut le fondateur de la réunion philharmonique de la capitale de la Bavière. Il avait rendu aussi de grands services dans l'enseignement populaire de la musique.

STANZIERI (Joseph). — Un jeune pianiste italien qui habitait Paris depuis plusieurs années, Giuseppe Stanzieri, est mort dans cette ville au mois de juin. Il était né à Naples, où son père exerçait la profession de facteur de pianos. Stanzieri alla à Vienne, où Lablache, qui l'avait connu à Naples, lui fut utile en le produisant dans la haute société. Son séjour à Vienne lui fut très-profitable, en ce qu'il apprit à connaître la belle musique de piano de l'école allemande. Il est mort aveugle, pauvre, et dans les transports de la fièvre. Il avait beaucoup de talent, une exécution brillante et chaleureuse. Rossini accueillait Stanzieri avec beaucoup de bienveillance.

ÉCRIVAINS SUR LA MUSIQUE.

KEFERSTEIN (Gustave-Adolphe). — Un écrivain allemand sur la musique, Keferstein, connu sous le

pseudonyme de Stein, est mort au village de Wicherstaed où il était pasteur, le 19 janvier. Né dans un village près de Halle, en Saxe, le 13 décembre 1799, Keferstein fit des études brillantes et fut un des premiers collaborateurs de Robert Schumann au *Nouveau Journal de musique* que le célèbre compositeur fonda à Leipzig. On doit à Keferstein une espèce de roman musical sous le titre de *le Roi Mys de fidebus* (der Kœnig fon fidebus), inséré dans le journal de musique la *Cæcilia* (cahiers 61-64), et puis une suite d'articles sur *la partie comique de la musique*, qui a donné lieu à une polémique assez vive dans les journaux du pays.

VII

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Histoire générale de la musique religieuse, par M. Félix Clément, un vol. petit in-4. — *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, par M. Fétis, 2e édition, tomes II et III. — *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par M. Charles Poisot, un vol. in-12. — *La Musique à l'église*, par M. J. d'Ortigue.

On a beaucoup écrit de tout temps sur la musique religieuse. Si l'art musical est celui qui a suscité les plus grandes divagations depuis Platon jusqu'à l'abbé de Lamennais [1], la musique religieuse est la partie de l'art de Palestrina et de Mozart sur laquelle on a débité les plus folles théories. Les catholiques surtout ne se sont point épargné les systèmes sur un sujet aussi important, et ils ont toujours été portés à croire que hors de leur Église il n'y avait de salut ni pour les âmes ni pour les œuvres de l'esprit. Le catholicisme a tracé autour de sa sphère d'action un cercle imaginaire où il a cru enfermer le genre hu-

1. Voy. le troisième volume de son *Esquisse d'une philosophie.*

main, et le fameux livre de Bossuet sur l'histoire universelle n'est pas plus faux que les principes de certains Pères de l'Église et de grands théologiens sur les arts qui doivent exprimer le sentiment religieux. Dès la naissance du christianisme, on voit éclater dans la lutte de saint Pierre et de saint Paul l'antagonisme de deux familles d'esprits qui se sont disputé la direction de l'Église jusqu'à nos jours : les rigoureux et les tempérés, les sectaires mystiques, les jansénistes, qui se sont forgé un homme à leur image, sans entrailles et sans passions, et les politiques sensés, qui ont tenu grand compte de la nature, des temps, des mœurs, et qui se sont efforcés de bien diriger les consciences, au lieu de les étouffer. Si l'esprit qui a inspiré l'*Imitation de Jésus-Christ* et qui anima plus tard l'école de Port-Royal l'avait emporté dans l'Église, les admirables monuments de l'art catholique n'existeraient pas. L'auteur d'une *Histoire générale de la musique religieuse* récemment publiée, M. Félix Clément, fait partie de ce groupe d'ultracatholiques modernes qui méconnaissent la grande loi du développement dans les choses humaines, et qui placent à une date arbitraire de l'histoire le complet épanouissement des forces créatrices de l'esprit humain. Comme M. de Montalembert et ceux qui partagent ses vues erronées, M. Félix Clément croit sérieusement qu'il n'y a pas de musique vraiment religieuse hors du plain-chant grégorien, qui aurait

atteint au treizième siècle une époque d'irrémédiable décadence. Ce plaidoyer curieux en faveur de l'enfance de l'art, qui serait la manifestation la plus parfaite du sentiment religieux, mérite que nous l'examinions de près.

Le chant est une partie nécessaire du culte religieux chez tous les peuples du monde. Il est naturel à l'homme de chanter ce qu'il adore. La prière qui s'élève du cœur sous la forme d'un chant semble plus efficace et plus éloquente que celle qu'on exprime par la simple parole. On pourrait dire que la parole est plutôt l'organe de l'esprit et de ses vues particulières, tandis que le chant est la manifestation du sentiment de tous. Dès le berceau de l'Église chrétienne, on a chanté les louanges du divin fondateur, la gloire des apôtres et celle des martyrs. Les catacombes retentissaient de chants d'allégresse, d'hymnes pieuses qui exaltaient la foi des néophytes et leur donnaient la force de braver la persécution. Il appartenait à la religion de l'amour d'employer la langue par excellence du sentiment, et de faire du chant public le fondement de son culte.

Aussitôt que l'Église eut conquis le droit d'ouvrir des temples et de confesser publiquement sa foi, elle se trouva en face de deux grandes difficultés. Voulant que les fidèles prissent une part directe à la célébration de l'office divin, il lui fallait trouver un moyen facile de répandre dans la foule les paroles liturgi-

ques et de les graver promptement dans la mémoire des plus humbles chrétiens. L'Église fut obligée alors d'adapter le texte sacré sur des chants populaires qui servirent d'artifice mnémonique à la propagation de sa doctrine. Tel est au fond le sens qu'il faut attacher à la création du chant ecclésiastique opérée tour à tour par saint Ambroise et saint Grégoire. Ces grands personnages, bien plus occupés de l'enseignement moral de l'Église que de la constitution matérielle des mélodies, durent simplifier tous les moyens de vulgarisation qu'ils employaient, et choisir dans les chants connus ceux qui pouvaient être le plus facilement retenus par l'oreille inexpérimentée de la foule. Cette opération très-simple, qui a été souvent renouvelée depuis, et qui fut moins une réforme doctrinale et scientifique qu'un acte d'administration et de propagande morale, a fait écarter du chant ecclésiastique les modes trop compliqués du système musical des Grecs, qui était le seul existant alors. En un mot, l'Église, qui est née au déclin d'une grande civilisation qu'elle venait remplacer, s'en est approprié les éléments, qu'elle a fait servir à de nouveaux besoins. Elle a transformé le monde antique sans rien créer d'absolument nouveau.

Les phénomènes de l'ouïe se divisent en deux grandes catégories : les simples *bruits*, que l'oreille perçoit confusément sans pouvoir leur attribuer d'autre caractère que celui d'une intensité plus ou moins

grande, et les *sons* proprement dits, qui produisent une impression distincte. Les sons musicaux, dont on mesure l'acutesse par le nombre de vibrations, forment une longue échelle sonore que se partagent la voix humaine et les divers instruments créés par l'industrie des hommes. L'échelle sonore se subdivise en degrés ou intervalles plus ou moins distants les uns des autres, qui sont contenus et comme résumés dans l'unité plus grande de l'octave. C'est de la manière dont on parcourt l'espace limité par l'octave que résulte la sensation générale qu'on appelle *tonalité*. Y a-t-il plusieurs manières de diviser l'octave? Quels sont les degrés ou intervalles qu'on y peut faire entrer? L'oreille est-elle indifférente à toutes les combinaisons qu'on pourrait lui offrir? Quelle est l'influence de l'habitude et quelle est l'exigence de la nature dans les jouissances de cet organe mystérieux? Jusqu'où va sa tolérance? où s'arrête-t-elle en fait d'intervalles soit isolés, soit rattachés à une série mélodique? Répondre efficacement à ces différentes questions, ce serait écrire une véritable philosophie de la musique, qui, à notre avis, fait encore défaut. Deux historiens de la musique ont touché à ce problème, Forkel en Allemagne et M. Fétis en France.

M. Fétis considère les différentes manières de constituer la série mélodique enfermée dans l'octave, les différentes gammes ou tonalités qu'on trouve chez les divers peuples du monde, comme le signe où se

révélerait l'influence des mœurs et de la race. Il va jusqu'à dire « qu'à l'audition de la musique d'un peuple, il est facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, de la pureté de ses mœurs ou de ses penchants à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant[1]. » Ainsi donc M. Fétis pense qu'il n'y a de musique religieuse qu'en Europe et chez les catholiques; il pense que l'*Ave verum* de Mozart, écrit dans la tonalité moderne, n'est pas un morceau divin de vraie musique religieuse, et il se fait fort de nous prouver que le plain-chant grégorien chanté par les furieux qui ont fait la guerre des Albigeois, les croisades, la Saint-Barthélemy, exprime pourtant la piété calme et austère d'un peuple doux et soumis, d'une époque de paix et de concorde! D'après cette belle doctrine, le moyen âge serait la période la plus calme et la plus sereine de l'histoire, parce que des voix barbares hurlaient dans les églises les mélodies vagues et tronquées du plain-chant, dont on n'a jamais pu définir le caractère ni fixer la tonalité!

Les Grecs avaient trois manières de constituer la série de l'octave, qu'ils divisaient en deux tétracor-

1. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la *Biographie universelle des musiciens*.

des; ils avaient trois modes : le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*. Dans le mode diatonique, il n'entrait que des intervalles de ton et de demi-ton; le chromatique procédait par demi-tons, et l'enharmonique contenait des intervalles minimes de quart de ton. Il est fort douteux que le genre enharmonique ait été autre chose qu'une ingéniosité des théoriciens. Aristide Quintilien dit formellement que le genre enharmonique était trouvé trop difficile par un grand nombre de musiciens, qui pensaient qu'on devait écarter de la musique l'intervalle de quart de ton. Il est possible qu'il ait existé chez les Grecs quelques rares mélodies anciennes et typiques renfermant des intervalles de quart de ton; mais ce ne pouvait être qu'une exception, une curiosité savante et archaïque propre à intéresser l'oreille des philosophes. Le peuple d'Athènes, qui assistait à la représentation d'une tragédie de Sophocle ou d'Euripide, n'aurait point apprécié des chœurs et des mélopées chantés sur le mode enharmonique, mode artificiel, qui était moins de la musique que de la prosodie, et qui depuis longtemps était tombé en désuétude. Il en devait être de la musique chez les Grecs et du mode enharmonique comme de la vieille langue latine, qu'Auguste trouvait trop savante et trop artificielle pour être facilement comprise et parlée par le peuple romain.

Lorsque l'Église organisa peu à peu les divers élé-

ments de son culte, ce qui ne se fit pas en un jour, elle eut à choisir parmi les chants connus et populaires ceux qui étaient bâtis sur les modes les plus simples du système musical des Grecs. Aux quatre échelles ou tons *authentiques* choisis par saint Ambroise à la fin du quatrième siècle, le pape saint Grégoire le Grand en ajouta quatre autres, et ainsi se forma le système musical de l'Église, composé de huit échelles diatoniques, c'est-à-dire de huit octaves différemment combinés. Ce qui distingue matériellement chaque ton ou échelle du chant ecclésiastique, c'est la mobilité du demi-ton, qui, dans nos deux modes, majeur et mineur, occupe une place déterminée, c'est la variabilité de la dominante et de la note finale. Quant au caractère esthétique qu'on a voulu attribuer aux différents tons du chant de l'Église, il est aussi arbitraire, aussi subjectif, aussi personnel que ce qu'Aristote et Platon ont écrit sur l'expression inhérente aux divers modes de la musique grecque. Ce n'est pas seulement de la constitution matérielle de l'échelle que résulte le caractère moral d'un morceau de musique : il provient de la fusion de divers éléments, de la mélodie, du rhythme qui la vivifie, des paroles qu'on y adapte, du lieu, des temps et des mœurs. Changez un de ces éléments, et l'effet ne sera plus le même. De saint Ambroise au pape saint Grégoire, dans l'espace de deux cents ans, il se fait dans le système de la musique ecclésiastique un travail

sourd d'altération et d'élimination analogue à celui que l'Église avait déjà opéré d'instinct sur les modes nombreux et artificiels de la musique des Grecs. On sait d'une manière presque certaine que les chants choisis par saint Ambroise, et qu'il avait empruntés à l'Église grecque, renfermaient des délicatesses vocales, des variétés d'accents et de rhythmes qui ne se trouvent plus dans le *cantus planus* de saint Grégoire. Les Barbares, qui surviennent, bouleversent tous les éléments de la civilisation romaine, et la langue latine, dépouillée de sa prosodie savante, se change peu à peu en un langage grossier mais plus simple, d'où sortiront les langues modernes de l'Europe méridionale.

Ainsi de cette variété d'échelles ou plutôt de formes mélodiques qui semblent être le partage des peuples primitifs de l'Orient, les Grecs, héritiers de ces peuples, dégagent quinze échelles différentes, qu'ils divisent en trois modes, dont le plus simple, le *diatonique*, est presque le seul qui subsiste encore à l'avénement des Romains. L'Église, dont le premier souci est le gouvernement des âmes, écarte du système musical des Grecs toutes les combinaisons mélodiques qui lui paraissent trop compliquées pour le but qu'elle se propose, et elle constitue sa mélopée sur huit échelles diatoniques, qui se distinguent les unes des autres par la place qu'occupe le demi-ton, par la mobilité de la dominante et de la finale. Le

chant de l'Église, qui à l'origine de sa formation, sous saint Ambroise, conserve encore le rhythme, les accents chromatiques et certaines délicatesses vocales de la musique grecque, d'où il est sorti, ne sera plus, sous saint Grégoire et ses premiers successeurs, qu'une mélopée lente et de courte haleine, enveloppant les mots liturgiques note par note, et n'ayant d'autre rhythme que celui qui résulte inévitablement de l'émission de la parole humaine.

Voilà donc le chant liturgique, dit *chant grégorien* ou *plain-chant*, formé, non point par l'opération du Saint-Esprit, comme le pensent quelques bons catholiques de la force de l'abbé Lambillotte, mais par cet instinct de simplification qui est un besoin de l'esprit humain et qui se manifeste surtout dans la formation des langues, avec lesquelles les tonalités musicales ou séries mélodiques ont tant d'analogie. A peine les mélodies grégoriennes sont-elles recueillies et répandues dans le monde catholique par le chef de l'Église romaine qu'elles s'altèrent, et qu'on en méconnaît le caractère esthétique ainsi que l'accent tonal. On ne s'entend plus ni sur le nombre des tons, ni sur l'étendue de chacune des échelles, ni sur la manière de rendre le sens de la parole liturgique. Personne n'ignore la discussion qui eut lieu à Rome devant Charlemagne entre les chantres du pape et ceux de l'empereur sur la manière d'interpréter le chant grégorien. La décision de Charlemagne fut un trait de

bon sens en indiquant par une image que l'eau la plus pure devrait être celle qui approchait le plus de la source; mais cette décision souveraine ne trancha pas la difficulté, et l'on peut affirmer sans exagération que le fond du débat a duré pendant tout le moyen âge et qu'il subsiste encore de nos jours. Les docteurs, les conciles, les papes, n'ont cessé de protester contre l'altération incessante du chant grégorien, de poursuivre l'idéal d'un chant vraiment religieux qui n'a jamais existé autre part qu'à la chapelle Sixtine. C'est sur ce fond prétendu immuable du chant grégorien, dont on n'a jamais pu se procurer le type sacré, c'est sur ces huit échelles arbitrairement édifiées, qui ne communiquent à l'oreille que la sensation d'une tonalité vague, c'est sur ces mélodies solennelles, courtes, sans rhythme et sans accent, que la fantaisie humaine s'est donné libre carrière et qu'elle a créé un art tout nouveau. L'harmonie et le dégagement de la tonalité dite *moderne* sont le résultat de cette longue élaboration de l'esprit qui forme l'histoire de la musique pendant le moyen âge. Quelle est la signification philosophique de cette évolution de l'art musical que Monteverde acheva d'accomplir à la fin du seizième siècle, en faisant surgir par un coup d'audace, et mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, la tonalité de la musique moderne? Il faut y voir un nouvel effort du besoin de précision et de simplification qui est inhérent à l'esprit humain, et qu'il ma-

nifeste dans tous ses actes. La tonalité qui nous est familière, avec la régularité et l'accent qui la caractérisent, est au plain-chant grégorien mobile et flottant, ce que la langue précise et générale d'un peuple civilisé est aux dialectes primitifs qui ont servi à la former. Personne n'a créé la série mélodique d'où résulte le sentiment de la tonalité moderne; elle est dans la nature, et, comme l'a très-judicieusement remarqué M. Félix Clément, elle se trouve comprise dans les modes du système musical des Grecs et dans les tons du chant grégorien. « Nous allons même plus loin, ajoute l'auteur du livre que nous examinons; plusieurs textes anciens et l'observation des pièces de chant appartenant à ces deux modes nous font croire que le sentiment si impérieux de la tonalité et l'exigence de la tonique finale ne sont nullement modernes; ils sont devenus exclusifs, voilà tout[1]. »

A la bonne heure donc! et M. Félix Clément n'avait pas besoin de s'appesantir sur de vieux textes pour trouver une vérité si simple, d'où il ne tire pas les conclusions logiques qu'elle renferme. Oui, la série mélodique qui constitue les deux modes majeur et mineur de la musique moderne est aussi ancienne que la musique et que l'homme, qui en perçoit les éléments. Elle se dégage lentement de la multiplicité

1. *Histoire générale de la musique religieuse*, p. 17.

des tonalités primitives, des prétendues gammes des peuples orientaux, qui ne sont que des types mélodiques consacrés par les mœurs, des caprices de la sensibilité immobilisés dans la tradition par le respect des générations, par l'imperfection des signes et l'absence de méthode. Comprise parmi les modes de la musique grecque et dans les tons du chant grégorien, cette tonalité pénètre dans les mélodies populaires, et, pressée par les tâtonnements de l'harmonie, elle surgit au seizième siècle, et devient la langue universelle du sentiment et de la passion. Cette révolution, que l'Église combat vainement, couronne la grande époque de la Renaissance et met un terme au règne de la scolastique. Avec la prépondérance de la tonalité moderne concordent le développement de l'harmonie dissonante, la naissance de l'opéra et celle de la musique idéale. Le plain-chant s'altère de plus en plus et succombe dans cette lutte de l'esprit de liberté contre les formes hiératiques de l'Église.

M. Félix Clément, qui raconte à sa manière la formation, les vicissitudes et la décadence du chant grégorien, confond perpétuellement dans son livre le vague, l'impuissance d'accent de la tonalité de l'Église avec l'idéal de la musique religieuse. Selon ce beau système d'interprétation historique, les statues roides et informes qui sont entassées autour des cathédrales gothiques, les figures niaises et béates des tableaux monochromes de l'époque byzantine, seraient la re-

production la plus parfaite de la nature. Le *Moïse* de Michel-Ange, *la Transfiguration*, le *Spasimo* de Raphaël, *l'Adoration des Mages* du Corrège, un motet de Palestrina, de Leo ou de Mozart, une prière de Fénelon ou de Bossuet, seraient des manifestations moins complètes du sentiment religieux que le patois latin du moyen âge, que les images grossières des saints qu'on vend à la porte des églises, que le balbutiement des enfants qui n'ont pas conscience de la valeur des mots qu'ils profèrent! Il est curieux de voir jusqu'où peut aller cette théorie de l'art religieux des ultra-catholiques modernes, qui osent soutenir que le monde expliqué par la science d'un Képler, d'un Newton et d'un Laplace, est moins digne de la pensée divine qui l'a créé que le récit légendaire de la Genèse! D'après cette manière de voir, on pourrait dire sérieusement, avec un écrivain distingué, que « plus un art serait chrétien et moins il serait art; plus il serait art et moins il serait chrétien[1]. »

M. Félix Clément professe pour le moyen âge une admiration sans bornes, qui tient moins de la critique historique que de la foi. Il y voit tout ce qu'il lui plaît de voir, et il écarte de ses considérations les faits les mieux connus qui pourraient attiédir son pieux enthousiasme. Il s'indigne contre cet esprit d'innovation qui travaille l'humanité depuis qu'elle est sur la terre,

1. M. Edmond Scherer, parlant de *la peinture religieuse d'Ary Scheffer*.

et il regrette cette grande période de l'Église où la musique religieuse, croit-il, avait atteint ce degré de simplicité majestueuse, de calme et de force que le catholicisme communique à tous les arts qui s'éclairent de sa lumière. Il a des paroles sévères contre cette maudite Renaissance, qui est venue émanciper l'esprit humain, et qui a renoué la chaîne des temps, brisée par l'ignorance et la barbarie scolastiques. Certes le moyen âge a sa grandeur, que nous sommes loin de méconnaître. Il a laissé de beaux témoignages de sa foi, d'admirables monuments où le catholicisme a imprimé le cachet de sa force, de sa poésie et de l'infinité de ses espérances. L'Église est l'une des plus puissantes institutions que présente l'histoire, et rien n'égale la pompe, la magnificence, la variété et la profondeur des cérémonies et des rites qui traduisent aux yeux les mystères de son dogme. A ne considérer l'office de l'Église catholique qu'au point de vue de l'art, il présente un magnifique spectacle, un grand drame plein de péripéties terribles et touchantes, où sont exprimés dans une langue sublime les états les plus changeants et les dispositions les plus diverses de l'âme. Aucune religion ne possède un symbolisme plus riche et plus varié que le catholicisme, aucun culte n'a fait à l'art et au sentiment du beau une plus large part que celui de l'Église romaine. L'Église a poursuivi pendant seize cents ans un idéal qu'elle n'a pu atteindre, mais qui est le plus grand que puisse se

proposer une institution humaine : elle a voulu enfermer la vie dans les profondeurs de sa doctrine, et satisfaire à la fois et toujours aux besoins éternels de l'âme et à ceux de la raison. Elle n'a pu réussir dans sa vaste ambition ; mais la lutte a été longue et glorieuse, et si l'Église a été vaincue enfin par le libre examen et la pensée humaine, elle a laissé dans l'histoire du monde, qu'elle a gouverné pendant si longtemps, une trace indélébile de sa grandeur et de sa puissante vitalité.

De tous les arts qui ont concouru à l'œuvre de l'Église, la musique est celui que le christianisme a soumis le plus fortement à son influence. Il en a fait presque un art nouveau, car il a créé l'harmonie et la division mathématique du temps ou la mesure proportionnelle, qui en est la condition fondamentale. Sur les mélodies simples du chant grégorien sans rhythme, sans accent et sans unité tonale, la fantaisie et l'ignorance des interprètes ont brodé un ensemble d'artifices vocaux qui ont altéré incessamment la forme solennelle de la mélopée ecclésiastique. L'introduction de l'orgue dans les églises, vers le neuvième siècle, donne naissance aux premières combinaisons grossières des sons simultanés où l'instinct prépare les éléments de l'harmonie. Après l'orgue viennent les autres instruments qui pénètrent aussi dans l'église avec les chansons populaires et les paroles profanes qui transforment le chœur des cathé-

drales gothiques en un véritable théâtre de la foire. Rien n'est plus connu et plus certain que le fait étrange de l'invasion des paroles profanes et souvent obscènes dans les belles cérémonies de l'Église catholique. Ce scandale du mauvais goût, qui date du treizième siècle, se prolongea jusqu'au milieu du seizième et provoqua en 1320 la fameuse bulle du pape Jean XXII, *Docta sanctorum patrum*, qui ne fit pas cesser le mal. Depuis le concile de Laodicée, celui de Trèves en 1227, jusqu'aux conciles de Bâle et de Trente, l'autorité ecclésiastique ne cessa de proclamer et de dire : *Ne in ecclesiis cantilenæ seculares admisceantur;* mais sa protestation ne fut pas plus efficace dans cet ordre de faits que dans une sphère supérieure, et elle ne put arrêter ni le libre examen de la raison, ni l'expansion de la fantaisie humaine. Lorsqu'en 1563 le pape Pie IV nomma une commission, présidée par les cardinaux Vitelozzi et Borromée, à l'effet de s'entendre sur l'exécution du décret du concile de Trente contre les indécences qui s'étaient introduites dans les chants de l'Église, on sait que ce furent trois messes composées expressément par Palestrina qui décidèrent la commission et le pape à maintenir la musique dans les temples catholiques. Il y a lieu de croire que si le chef de l'Église eût sanctionné la sentence du concile de Trente, cela n'eût rien changé aux destinées de l'art. La réforme était née, qui devait imprimer à la musique religieuse une impulsion profonde, dont

M. Félix Clément ne paraît pas se douter. L'œuvre de Palestrina et de toute l'école romaine, qui pendant un siècle vit de sa tradition et propage sa manière, est la première forme de musique religieuse que possède le catholicisme. C'est l'esprit, la noble gravité, le vague imposant du chant grégorien fécondé par l'art et le génie d'un grand musicien. L'école de Palestrina, qui se répand dans toute l'Europe, marque un point d'arrêt dans l'histoire de l'art musical entre la tonalité indécise de la mélopée ecclésiastique et celle de la musique moderne, qu'elle fait déjà pressentir. Avec l'épanouissement de la tonalité nouvelle et celui de l'harmonie dissonante qui l'accompagne, le style de la musique religieuse prend d'autres allures et suit les progrès et les transformations de l'art.

L'histoire de la musique religieuse du christianisme peut donc se diviser en trois grandes époques : celle de la formation du chant ecclésiastique, expression simple, vague et populaire de la parole liturgique que le prêtre chante alternativement avec la foule des fidèles, époque de labeur et de gestation où se préparent tous les éléments d'un art nouveau ; l'époque de Palestrina et de l'école romaine, dont la musique purement vocale et harmonique est l'expression savante de l'idéal religieux des hautes classes de la société. Forme admirable et pure, qui s'inspire du chant primitif de l'Église dont elle garde la profonde séré-

nité, la musique de Palestrina et de son école ne peut être bien interprétée que par des chanteurs exercés. C'est la musique religieuse du chef de l'Église, des hauts dignitaires, des chapelles princières et des grands centres de la catholicité. Vient enfin l'époque de la Renaissance et de la tonalité moderne, qui ne commence qu'au milieu du dix-septième siècle, et qui produit d'admirables chefs-d'œuvre de musique religieuse où se distinguent surtout les maîtres de l'école napolitaine : Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli.

Qu'est devenue la mélopée ecclésiastique? qu'est devenu le chant *hiératique* de l'Église, comme dit M. Félix Clément, au milieu de ces révolutions du goût, de l'art musical et de la fantaisie? Il a perdu son caractère traditionnel, et sa vague tonalité n'a pu résister à la pression de l'harmonie naissante, au souffle des mélodies mondaines qui pénétraient dans le sanctuaire, à l'ignorance des interprètes, à l'imperfection des signes graphiques qui devaient le fixer et le propager. Forme flottante et sans accent qui revêtait la parole liturgique d'une sonorité rare et monotone, expression naïve, enfantine et populaire du sentiment religieux, dont il ne peut rendre les nuances délicates, le plain-chant ou chant grégorien va toujours s'altérant, sans qu'on puisse désigner une époque où il aurait atteint sa complète floraison. L'abbé Baini, qui n'est pas suspect, assure dans son bel ouvrage sur la vie et les œuvres de Palestrina

que le chant grégorien était déjà méconnaissable dès la seconde moitié du treizième siècle. Glarean, un grand théoricien de la première moitié du seizième siècle, qui a fait une réforme importante dans le système tonal du plain-chant, accuse Josquin Desprès, un des plus illustres prédécesseurs de Palestrina, d'avoir méconnu dans ses compositions le caractère du chant ecclésiastique. Ces plaintes, qui sont incessantes pendant tout le moyen âge, deviennent plus vives à l'éclosion de la tonalité moderne. Le pieux et savant Mortimer, de la secte des frères moraves, rapporte, dans l'excellent ouvrage qu'il a publié en 1821 sur le chant choral, que le vieux Hiller se plaignait dans son temps, vers 1760, que la tonalité du chant ecclésiastique fût perdue et ne fût plus enseignée dans les écoles de l'Allemagne du Nord. Sébastien Bach et toute son école ont appliqué aux tons du plain-chant l'harmonie moderne, et Mortimer prétend que la dissonance n'est pas contraire à la vieille tonalité de l'Église. De nos jours, particulièrement en France, de nombreuses recherches historiques ont été faites pour retrouver, pour restaurer ce type idéal du chant grégorien, que l'Église n'a jamais possédé, même aux jours de sa puissance et de sa grandeur.

Le livre qui nous a inspiré les considérations qu'on vient de lire est divisé en trois parties. Dans la première partie, l'auteur raconte l'histoire de la formation du chant grégorien au point de vue exclusi-

vement catholique; dans la seconde, il donne une longue analyse des drames liturgiques dans les églises du moyen âge; dans la troisième, il fait l'historique de la musique religieuse moderne. L'ouvrage se termine par des considérations sur les différentes réformes qui ont été essayées du chant grégorien, par la traduction du traité du chant ecclésiastique du cardinal Bona, et par une vive polémique d'un prêtre catholique anglais contre la musique moderne. Écrit avec talent, mais avec plus de passion que de véritable savoir, le livre de M. Félix Clément ne justifie pas entièrement le titre pompeux qu'il lui a donné. L'auteur aurait mieux circonscrit l'idée qui le préoccupe en donnant à son ouvrage le titre de *Considérations historiques sur la formation, la convenance et la beauté du chant grégorien*. Toutefois ce livre peut être consulté avec fruit, car il renferme des documents intéressants sur un sujet dont quelques réflexions finales vont faire apprécier l'importance.

L'expression de la pensée et du sentiment religieux est le plus grand effort de l'art. Toutes les religions qui ont existé dans le monde ont accusé leur esprit dans des formes plus ou moins riches et puissantes, qui en ont perpétué le souvenir. On peut affirmer que les premiers monuments qui annoncent l'avénement de l'homme sur la terre sont des monuments religieux. Après l'architecture, après la statuaire et la poésie, la musique est la manifestation

la plus intime et la plus profonde des besoins religieux de l'âme. On ne peut concevoir la prière sans un accent musical qui l'accompagne et qui en exprime l'essence comme une vibration du cœur. Aussi la musique a-t-elle fait partie de tous les cultes et de toutes les grandes cérémonies publiques.

On ne sait rien de précis sur la musique religieuse des grands peuples de l'Orient, tels que les Égyptiens, les Indiens, les Mèdes, les Perses. Nous savons un peu mieux que, chez les Hébreux, dont l'histoire est la source des origines du christianisme, la musique occupait une place très-importante dans le culte de Jéhovah. Sans prendre au pied de la lettre les récits légendaires de la Bible, il est certain qu'un grand nombre de voix et d'instruments, divisés en groupes que dirigeait un chorége, prenaient part aux cérémonies religieuses dans le temple de Salomon. Que pouvait être la musique qu'on y exécutait et qui exprimait les sublimes élans des psaumes du roi David? Sans doute une courte mélodie, une mélopée solennelle chantée à l'unisson par toutes les voix réunies, et répétées ensuite par chacun des groupes du chœur, quelque chose de semblable au chant grégorien des premiers temps de l'Église. Il est certain que ce n'est pas dans l'enfance d'un art qu'il faut chercher la manifestation distincte et saisissable d'un sentiment particulier de l'âme, et tout nous autorise à croire qu'il n'a pas existé de musique religieuse

proprement dite avant les Grecs. Ce peuple si merveilleusement doué, qui a parlé la plus belle langue du monde, qui a laissé des monuments désespérants de son goût, de sa finesse et de l'universalité de ses connaissances, a possédé aussi un système musical dont les différents modes pouvaient s'approprier aux nuances les plus délicates de la poésie. Les Grecs ont dû avoir une musique religieuse qui différait de la musique mondaine autant que les cérémonies et la poésie de leur culte se distinguaient de leurs fêtes dramatiques et nationales : de beaux chœurs à l'unisson, accompagnés par divers instruments, tels que des flûtes et des lyres ; de courtes et larges mélopées, suivant les sinuosités des rhythmes d'une poésie sonore et incomparable ; de grands effets d'ensemble où quelques intervalles euphoniques de tierce et de sixte réunissaient les voix d'hommes aux voix de femmes et d'enfants. Le christianisme a tiré les éléments de sa musique du système musical des Grecs, dont il a simplifié les procédés. La mélopée grégorienne, née du besoin de répandre promptement dans le peuple païen la parole liturgique, est devenue le chant public de l'Église. Sur cette forme rudimentaire du plain-chant, qui manque de mouvement, de précision et d'accent, qui ne peut guère exprimer qu'une disposition calme et solennelle de l'âme, le temps, les besoins croissants de la fantaisie et de la passion ont créé un art tout nouveau qui a

envahi les temples catholiques, et dont l'Église n'a pu arrêter les développements. Tout le long du moyen âge, qui est une grande époque de travail et d'enfantement, on n'entend que des plaintes amères sur l'altération que subit incessamment le chant grégorien, sur les profanations de la fantaisie mondaine et populaire qui font irruption dans le drame liturgique. De ce désordre fécond, qui se prolonge jusqu'au concile de Trente, se dégage la première musique religieuse qu'ait possédée l'Église catholique, la musique de Palestrina et de son école; elle forme la transition entre le moyen âge et la musique moderne, qui apparaît au commencement du dix-huitième siècle. De beaux monuments de musique vraiment religieuse ont été créés par les successeurs de Palestrina dans l'école romaine, par les maîtres de l'école napolitaine, Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, et une foule de compositeurs moins célèbres, par les deux Haydn, Mozart et les musiciens distingués de l'Allemagne catholique. Ce n'est pas la musique religieuse qui manque à l'Église, mais le goût, les moyens d'exécution, les artistes capables d'en rendre les effets sublimes, profonds et touchants.

L'Église en général, mais surtout l'Église de France, est dans une position extrêmement difficile. Hostile depuis longtemps à la libre expansion de l'esprit humain, qu'elle n'a pu contenir dans les limbes de la scolastique, elle s'est concentrée dans un coin de la

société morale et politique, où elle essaye vainement de retenir le siècle, qui marche ailleurs. Quoi qu'en disent ses chefs et ses prétendus docteurs, l'Église voit lui échapper le gouvernement des âmes et des esprits d'élite; elle n'a plus d'art et plus de poésie qui lui soient propres. Son idéal s'est écroulé, et il ne peut plus satisfaire aux ardeurs généreuses, aux espérances infinies d'un peuple libre qui voit Dieu face à face et l'adore dans les grandes lois qui régissent le monde créé par lui. Jamais le sentiment religieux n'a été plus intense, plus profond et plus universel que de nos jours; jamais la notion de Dieu n'est apparue plus clairement à la raison humaine, et jamais l'art catholique n'a été plus misérable et plus indigne de son objet. Cette décadence de l'art religieux est si visible qu'elle a frappé le clergé lui-même, puisqu'il cherche, par des moyens artificiels, à en renouveler la séve. Réussira-t-il dans sa louable entreprise? Il ne serait peut-être pas plus difficile de trouver le secret de la transfusion du sang. Une école de musique religieuse a été fondée à Paris, il y a quelques années, par un homme de talent qui vient de mourir, Niedermeyer; un congrès pour la restauration du même art s'est formé également dans cette grande ville, sous l'influence de plusieurs esprits distingués; de nombreuses éditions du chant grégorien ont été publiées tant en France qu'en Belgique; des recherches curieuses et savantes ont été faites

pour retrouver ce type du chant de l'Eglise dont saint Bernard nous a laissé une si admirable définition. De tous ces efforts il n'est encore sorti que cette grande vérité : que l'Église n'a plus d'art particulier qui s'inspire de son esprit, que le chant grégorien est une forme usée et insuffisante qui ne répond plus aux besoins urgents de notre époque, et ne peut se maintenir à côté de l'art et de la tonalité modernes.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

Par M. Fétis.

(*Deuxième édition, tomes deuxième et troisième.*)

M. Fétis continue la publication de son grand ouvrage, dont nous avons parlé l'année dernière. Les tomes II et III ont paru depuis, et tout fait espérer que ce livre important et utile s'achèvera en peu d'années. Le second volume contient la lettre B jusqu'au commencement de la lettre D; le troisième contient la lettre D, les lettres E, F, et une partie de la lettre G. Chacun de ces volumes renferme près de cinq cents pages. Les noms importants contenus dans le deuxième volume sont Boïeldieu, Bononcini, Burette, Busnois, musicien belge du quinzième siècle, dont la biographie est considérablement augmentée et éclaircie par des dates plus précises ; Byrd, musicien anglais sous Henri VIII, Édouard VI, Marie et Élisabeth; Caccini,

dont l'article est fort amélioré; Calvisius, théoricien allemand du seizième siècle; Carissimi, compositeur de l'école romaine; Cerone, Chopin, Choron, Compère, musicien français du commencement du seizième siècle. Dans le troisième volume, on remarque les noms de Didyme, musicien grec; Donizetti, Guillaume Dufay, célèbre musicien belge du quinzième siècle; Fesca, Fétis lui-même, Forkel, Franck, compositeur allemand du seizième siècle; Frescobaldi, organiste italien de la fin du seizième siècle; Fux, musicien allemand du commencement du dix-septième siècle; Gaffori, etc., etc. Il y a lieu de répéter, pour les deux nouveaux volumes de la *Biographie universelle des musiciens*, les observations que nous a suggérées le premier[1]. Malgré sa vaste érudition, l'auteur de ce grand ouvrage n'est pas infaillible. Il lui échappe de nombreuses inexactitudes, surtout en ce qui touche les artistes vivants. Il nous semble que M. Fétis ne s'est pas bien posé la règle qui devait le guider dans le choix des noms des artistes contemporains qu'il devait admettre dans son temple de mémoire. Il est évident que, sur cinquante mille artistes peut-être qui cultivent la musique, tant en Europe que dans les autres parties du monde, il faut choisir ceux qui sont dignes de laisser un souvenir à la postérité. Deux considérations, ce me semble, doivent

[1] Voy. l'*Année musicale* de 1861.

guider le biographe dans le choix de ses élus : le mérite réel de l'artiste et de l'œuvre qu'il a produite, la notoriété plus ou moins grande, bonne ou mauvaise, dont il est entouré. Lorsqu'il s'agit de génies de premier ordre, comme Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Rossini, tout est précieux dans leur vie, et leur œuvre tout entier doit être recueilli minutieusement; mais est-il bien utile de consigner dans l'histoire la moindre bribe de musique, la valse, le pot-pourri qu'aura fait graver le premier professeur de piano venu? Eh quoi! un écrivain comme M. Fétis s'attarde à nous donner la biographie d'un compositeur comme M. Jules Cohen, qui n'a encore rien fait qui puisse intéresser l'avenir, et il consigne, dans une colonne et demie d'un texte très-fin, tous les hauts faits d'un jeune pianiste qui a plus d'argent dans la poche de son père que d'idées dans la tête! Evidemment, le savant biographe subit trop facilement l'influence des relations sociales, et, s'il n'y prend garde, le livre que doit faire vivre son nom sera promptement déconsidéré en ce qui touche l'appréciation des artistes contemporains. Personne n'estime plus que nous les travaux, le grand savoir et la haute intelligence de M. Fétis, et c'est parce que nous avons cette juste opinion de son mérite que nous nous croyons obligé de relever les taches qui déparent le beau et grand travail qui doit couronner la vie de ce savant écrivain.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN FRANCE DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RECULÉS JUSQU'A NOS JOURS,

Par Charles Poisot.

(*Un volume in-12.*)

Sous ce titre pompeux, l'auteur a recueilli tous les points plus ou moins historiques qui touchent à l'art musical en France. C'est une compilation d'historiettes où la musique se trouve mêlée, sans que l'auteur pénètre jamais aux vraies sources de cet art compliqué et charmant. Les approbations que l'auteur dit avoir reçues de la part de quelques compositeurs distingués ne prouvent absolument rien. Il est rare de rencontrer en France un musicien, fût-il même de l'Institut, qui ait une idée quelconque sur l'histoire de l'art qu'il professe. Le livre de M. Poisot n'est qu'un almanach mal fait, qui ne peut servir ni à l'homme instruit ni à l'ignorant.

LA MUSIQUE A L'ÉGLISE,

Par M. J. d'Ortigue.

(*Un volume, chez Didier.*)

Sous le titre de *la Musique à l'église*, l'honorable écrivain a réuni les différents travaux qu'il a publiés sur le même sujet à différentes époques. Il s'explique lui-même sur ce mode de publication en disant, dans une courte préface : « C'est un volume, et non pas un livre. C'est un choix d'articles relatifs au plain-chant

et à la musique d'Église, publiés dans les journaux et les revues depuis environ vingt-cinq ans. Ces articles, écrits souvent à de longs intervalles les uns des autres, disséminés çà et là dans des feuilles fort différentes entre elles de tendance et d'esprit s'adressent à diverses classes de lecteurs ; soumis, en outre, à une révision complète, quelques-uns même à une refonte sévère, ces articles pourront être, ainsi réunis, considérés comme voyant le jour pour la première fois. Tel est ce volume. Si les matériaux en sont vieux, l'ensemble pourra présenter quelque nouveauté. » C'est là précisément la question. M. d'Ortigue a beaucoup écrit depuis une trentaine d'années qu'il s'est produit dans le monde littéraire de la critique musicale. Il s'est occupé tour à tour du théâtre, de l'Église, de la théorie et même de l'histoire de l'art, et, sur aucun des sujets qu'il a abordés, il n'a laissé une trace bien vive de son esprit. M. d'Ortigue n'a jamais su au fond ce qu'il voulait. Soumis pieusement à l'autorité de l'Église, et n'ayant jamais osé discuter les principes de son institution, homme de tradition et de coterie, à la fois routinier et téméraire, M. d'Ortigue a chanté tour à tour : « Vive le roi ! vive la Ligue ! vive le plain-chant et la musique figurée ! vive Palestrina ! et vive le *Requiem* et l'*Enfance du Christ*, de M. Berlioz ! » Le volume qui nous occupe est rempli de ces naïves contradictions, dont l'auteur n'a pas même conscience. Excepté quelques

idées ingénieuses émises sur le curieux phénomène des tonalités, phénomène que M. d'Ortigue n'explique pas, on ne trouve dans son livre que des lieux communs et des théories philosophiques qui traînent partout. M. d'Ortigue manque complétement d'esprit critique. Il a l'admiration facile et débonnaire, et tout compositeur qui écrit proprement une page de musique devient un maître à ses yeux. Je pourrais extraire de son volume une série de noms, honorables d'ailleurs, à qui M. d'Ortigue accorde les éloges les plus compromettants. Dans un petit chapitre intitulé : *La musique religieuse et les esprits irréligieux*, M. d'Ortigue a bien voulu nous prendre à partie et nous classer parmi ceux qui ont sur Dieu et sur sa Providence d'autres idées que les siennes. Cela est certain, et M. d'Ortigue est bien naïf de s'étonner que nous ne croyions pas avec lui et le P. Lambillotte que le chant grégorien soit une inspiration du Saint-Esprit.

Dans ce volume de faits divers, écrit dans un style béat et sans relief, nous avons remarqué le chapitre où M. d'Ortigue parle en termes convenables d'Alexandre Choron, notre maître, qu'il a connu personnellement. On nous saura gré de reproduire ici ce qu'a dit M. d'Ortigue d'un homme considérable, fondateur d'une école célèbre qui a eu une si grande influence sur le développement du goût musical en France.

« A la nouvelle de la mort de M. Choron, en juin 1834, tous les journaux firent chorus de deuil et de regret, et déplorèrent la perte d'un artiste aussi distingué. La douleur publique s'exhala aussi, et l'église des Invalides s'emplit d'une foule de plusieurs milliers de personnes accourues pour assister au service funèbre, où plus de cent élèves firent entendre autour du cercueil de leur maître ces chants sublimes qu'il leur avait appris : un *Introït* de Jomelli, le *Dies iræ* de Mozart, un chœur de Palestrina, le *De profundis* en faux-bourdon.

« Le moment est venu de faire connaître et apprécier la méthode de Choron; c'est lui-même qui va parler :

« 1° La conservation des œuvres classiques de musi-
« que, c'est-à-dire le soin de recueillir principale-
« ment parmi les grandes compositions vocales en tout
« genre des maîtres de toutes les écoles et de toutes
« les générations les portions de leurs œuvres dignes
« d'être conservées à la postérité, d'en faire l'objet
« d'études spéciales et de les faire exécuter avec toute
« la perfection dont elles sont susceptibles;

« 2° Le perfectionnement du chant choral, et l'ac-
« croissement de la civilisation par l'enseignement
« universel de la musique élémentaire et la propa-
« gation générale du chant choral; le perfectionne-
« ment des méthodes et l'instruction des jeunes pro-
« fesseurs destinés à seconder les vues des législa-

« teurs relatives à l'introduction du chant dans l'en-
« seignement primaire.... »

« Ce fut, dit M. d'Ortigue, durant le court espace de trois ans, 1826, 1827, 1828, que Choron déroula le magnifique répertoire de trois siècles. On sait l'enthousiasme que produisirent ces *exercices* et ces sublimes compositions. Pour opérer de pareils effets, Choron trouva dans son zèle de quoi suppléer aux moyens qui lui manquaient; il recrutait des voix parmi les jeunes gens des deux sexes. Veut-on savoir comment il s'y prenait souvent? Lorsqu'il lui arrivait, en traversant une rue, d'entendre une voix d'enfant, il le questionnait, et, s'il lui trouvait de l'intelligence, il allait le demander à ses parents et l'emmenait avec lui pour l'élever et l'instruire à ses frais. C'était ainsi que Choron recrutait et formait des chanteurs. Un piano ou un petit orgue, un violoncelle ou trois contre-basses lui tenaient lieu d'orchestre. »

M. d'Ortigue cite ensuite un passage intéressant d'un opuscule de Choron sur la différence du théoricien et du professeur.

« Le professorat, dit Choron, tient une sorte de milieu entre la pratique pure et la théorie proprement dite, et semble former la transition de l'un à l'autre; mais il reste encore une différence très-essentielle entre le professeur et le théoricien. Le premier est un artiste qui, étant au fait des procédés de l'art, qu'il est plus ou moins capable d'analyser et de décrire, le

fait, aussi bien qu'il le peut, connaître et pratiquer à l'élève, à l'effet de le mettre en état d'opérer ; l'autre est un savant qui non-seulement connaît la constitution et les procédés de l'art, mais qui sait déduire de l'analyse des propriétés musicales les lois de tout ce qui est institué, et qui, dans l'exposé qu'il traite des diverses notions dont se forme la théorie, sait établir entre tous les objets l'ordre et l'enchaînement qui constituent une véritable science.

« Pour mettre chacun à la portée de juger de l'importance, jusqu'à présent mal appréciée, de celle dont il s'agit ici, il est indispensable de faire remarquer la profondeur et la multiplicité des dons naturels et des connaissances acquises qu'exige la théorie d'un art, et celle de la musique en particulier. On observera donc en premier lieu que cette science, consistant essentiellement à faire connaître la constitution de l'art et ses procédés par des descriptions claires, précises, appuyées de l'exposition des motifs sur lesquels ils sont établis, exige avant tout une connaissance approfondie de cette constitution et de ces procédés ; que cette connaissance elle-même suppose le sentiment intime des propriétés de l'art, sans lequel toutes les notions demeurent inintelligibles. Ainsi il est nécessaire, avant tout, que le théoricien possède au moins virtuellement tout ce qui constitue le talent de l'artiste. Guidé par le seul sentiment, celui-ci peut parvenir au plus haut degré dans son art ; mais cela ne

suffit pas, et, pour élever sur les bases de l'art l'édifice entier de la science, il faut qu'à tous ces dons le théoricien unisse encore tous ceux du philosophe, du savant et du littérateur. La philosophie seule lui apprendra l'art d'observer et d'analyser les objets, de les disposer entre eux selon le véritable ordre où ils s'enchaînent; elle le garantira de la manie des systèmes et lui fera connaître les limites de la théorie elle-même, en lui faisant discerner ce qui est ou n'est pas susceptible d'être appliqué ou défini. Les sciences physiques et mathématiques peuvent seules le mettre en état d'examiner, dans leur essence et les rapports qu'ils ont entre eux sous le point de vue matériel, les éléments que l'art met en œuvre. Il devra à la connaissance plus ou moins familière de la littérature et des langues, tant anciennes que modernes, outre ce qu'elle a d'indispensable pour l'union du chant et de la parole, l'avantage de pouvoir présenter dans un langage, correct, élégant, animé, l'exposition de ses propres conceptions, sans être obligé d'emprunter le secours d'une main étrangère, sans courir le risque de voir dénaturer ses pensées. »

Par cette définition du théoricien et du professeur, Choron a donné une exposition des talents divers qu'il possédait lui-même.

VIII

JOURNAUX ET COMMERCE DE MUSIQUE. — PUBLICATIONS MUSICALES. — FAITS DIVERS TOUCHANT A LA MUSIQUE.

Les journaux exclusivement consacrés à la musique sont assez nombreux, tant en France qu'en Europe. Paris en possède six ou sept, dont les plus connus sont *la Revue et Gazette musicale*, publiée par la maison Brandus et Dufour ; *la France musicale*, rédigée par M. Marie Escudier ; *le Ménestrel*, appartenant à M. Heugel ; *l'Art musical*, fondé il y a un an par MM. Léon Escudier et Oscar Commettant ; l'*Univers musical*, rédigé par M. Stephen de la Madelaine ; *la France chorale*, fondée depuis peu de temps et rédigée par M. Vaudin, et d'autres encore d'une publicité plus restreinte. La Belgique, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre et les États-Unis d'Amérique possèdent aussi des journaux qui s'occupent exclusivement des intérêts qui touchent aux théâtres lyriques et au commerce de musique. Tous ces journaux,

qui sont, pour la plupart, la propriété d'un éditeur qui en fait un organe partial de son commerce, ne sont guère lus que par les chanteurs, par les artistes et par des *impresarii* qui y cherchent des nouvelles, des annonces et non pas des jugements sérieux. C'est dans les grands journaux politiques, dans les revues, dans les mille publications qui ont pour objet les arts en général, que le public désintéressé trouve les renseignements dont il a besoin, pour fixer son opinion sur les productions de l'art musical et sur les hommes qui le cultivent. Il faut reconnaître que la plupart des écrivains qui s'occupent de la partie des théâtres lyriques dans les journaux politiques et dans les grands recueils littéraires de Paris, de Londres et de l'Allemagne, sont des hommes d'esprit et de goût qui parlent assez pertinemment de cet art à la fois si popupulaire et si profond. De ces mille voix souvent contradictoires qui s'élèvent de la presse périodique sur une composition, sur un artiste ou sur un théâtre, il se dégage à la fin une opinion qui est bien près d'être l'expression de la vérité contemporaine, si ce n'est celle de la vérité durable, que le temps seul peut consacrer.

Le commerce de musique de Paris et celui de la France ont été assez languissants cette année. Il n'a été publié aucune œuvre bien importante, et tout s'est réduit à la vente de quelques partitions des opéras connus, et surtout au débit de la musique classique

pour le piano et les autres instruments à cordes et à vent.

La musique de chant, les compositions légères et isolées qui n'appartiennent pas à la musique dramatique, les romances, les mélodies, les albums, les chansonnettes ont presque disparu. On chante peu dans les salons de Paris maintenant, et, lorsque cela arrive, on n'y chante que des morceaux d'opéras. En Allemagne, en Angleterre et même en Italie, particulièrement à Florence, il se fait quelques publications intéressantes des œuvres classiques. Ainsi la maison Breitkopf et Härtel de Leipzig prépare une grande et magnifique édition de l'œuvre entier de Beethoven qui sera un vrai monument. En France, on ne grave que des opérettes, des arrangements pour le piano, des contredanses, des misères. Nous pouvons cependant signaler cette année l'apparition d'une œuvre intéressante : *le Trésor des pianistes* par M. Farrenc. J'ai déjà parlé de ce recueil précieux de documents historiques dans *l'Année musicale* de 1860. J'ai maintenant sous les yeux la première livraison contenant douze sonates d'Emmanuel Bach, deux livres de pièces de Rameau, six sonates de Durante et six de Porpora. Cela forme un volume in-folio gravé avec un grand soin, accompagné de biographies et de notes explicatives sur le style de chaque maître. Un second cahier, portant le titre de : *Préliminaire*, contient la préface, une introduction, l'histoire du piano, des

observations générales sur l'exécution des différents morceaux, un traité des agréments qui est du plus haut intérêt historique. Cette publication, qui fait tant d'honneur à l'activité et au goût de M. Farrenc, s'adresse à tous les vrais amateurs, à tout professeur de piano, à tout organiste qui s'élève au-dessus du commun et qui veut se rendre compte de la marche de l'esprit humain dans une branche importante de l'art. On ne comprend bien l'art de son temps qu'en remontant à la source des éléments qui le composent; cela est surtout indispensable au critique et au professeur. *Le Trésor des pianistes* vous met sous les yeux toutes les formes musicales qui se sont produites depuis le milieu du seizième siècle jusqu'à nos jours. En lisant une sonate de Durante ou de Porpora, d'Emmanuel Bach ou de Rameau, on sent mieux les chefs-d'œuvre de la musique moderne; d'ailleurs chaque époque a ses nécessités. Les Romains, venus après les Grecs, héritiers de leur civilisation, étaient obligés d'en étudier les monuments. Nous qui vivons dans un siècle curieux et investigateur, nous ne pouvons ignorer impunément ce qui s'est fait avant nous : aussi la connaissance de l'histoire de l'art est-elle aujourd'hui indispensable à tout esprit un peu cultivé. Pour mieux apprécier le mérite de la publication de M. Farrenc, laissons-lui expliquer ses intentions.

« Voici, dit-il, dans la préface de son ouvrage, la

première livraison du *Trésor des pianistes*, cet édifice dont, il y a vingt-cinq ans environ, je posais, sans m'en douter, les premières bases, en commençant à recueillir les œuvres des anciens clavecinistes. Il y a déjà quelques années je formais le projet de publier, du moins en partie, ce que d'abord je n'avais recherché que pour mon instruction, mon propre plaisir, et pour satisfaire en même temps ma passion de bibliophile. Le prospectus par lequel je fis part au public de mon plan de publication est daté du mois d'avril 1859; j'annonçais une première livraison pour le mois d'octobre suivant, et ce n'est que plus de vingt mois après cette époque qu'il m'est permis de la mettre au jour. On peut donc se faire une idée des difficultés sans nombre que j'ai dû éprouver pour arriver à mon but.... Toutes les personnes qui ont assisté aux nombreuses séances dans lesquelles j'ai fait entendre les œuvres, peu ou point connues, des anciens clavecinistes, ont témoigné hautement leur satisfaction et leur étonnement. J'ai eu le bonheur de fixer l'attention des hommes les plus éminents dans l'art musical et ils ont bien voulu m'encourager de leurs suffrages. »

Je veux encore reproduire ici quelques passages de l'esquisse de l'histoire du piano que donne M. Farrenc dans le cahier des *Préliminaires :*

« Dès que l'idée fut venue d'appliquer le clavier aux instruments à cordes pincées ou frappées, le

clavicytherium, la clavicorde, la virginale, le clavecin, furent successivement inventés. Quelles sont les époques précises de l'origine de ces divers instruments parmi les nations de l'Europe, depuis le commencement du moyen âge?... Parmi les instruments à cordes pincées ou à percussion qui ont précédé ceux à clavier, les historiens citent la *cithare* et le psaltérion; ceux-ci ne différaient que par quelques détails de construction.... Bocace est, à ma connaissance, le plus ancien auteur qui fasse mention du *cembalo*. On sait qu'il écrivit son *Décaméron* en 1348; dans plusieurs endroits de ce célèbre recueil, il est question du *cembalo* et de l'usage qu'on en faisait pour accompagner le chant. Tout porte à croire que cet instrument, bien connu du temps de Bocace, était déjà en usage au treizième siècle. S'il était démontré que l'instrument appelé depuis le seizième siècle *cembalo* par les Italiens, *harpischcord* par les Anglais et *clavecin* par les Français, est le même que celui dont parle Bocace, on aurait la preuve de son antiquité; mais il est des questions au sujet desquelles le doute ne pourra jamais être dissipé.

« Le savant docteur Rimbault pense que l'origine des instruments à cordes et à touches remonte au commencement du douzième siècle; car, dit-il dans son excellente histoire du piano[1], *le clavier fut inventé*

1. *The piano-forte, its origine, progress, and construction;* 1860, in-4.

à la fin du onzième siècle, lorsqu'il fut appliqué à l'orgue, et il n'est point à présumer qu'un long espace de temps se soit écoulé avant que cette importante amélioration ait été mise en usage pour instruments à cordes. Pour se faire une idée de l'origine du clavicorde, qui est le commencement du clavecin, citons un passage d'un travail curieux qui a été publié dans *la Gazette musicale de Paris*, par M. Anders (année 1834, p. 221-322).

« Celui qui, le premier, plaça sous une corde tendue une touche munie d'une lame de cuivre, ne se doutait guère de l'importance que prendrait, dans les siècles suivants, une invention si simple dans son origine, et probablement il ne voulait qu'améliorer le monocorde que le déplacement continuel des chevalets rendait d'un usage incommode. Suivons pas à pas les perfectionnements, pour ainsi dire insensibles, les transformations successives de cette idée première.

« Dans l'antiquité, le *monocorde* ne servait qu'à mesurer les proportions des sons et, pour cet effet, on se servait de chevalets mobiles au moyen desquels on divisait la corde. Dans le moyen âge on le fit servir de plus à régler l'intonation du chant; c'est alors surtout qu'on reconnut les imperfections de cet instrument; et les premiers efforts tendirent à remplacer la mobilité des chevalets par un mécanisme. Ce mécanisme ne consista d'abord qu'en de minces morceaux de bois, sur lesquels une lame placée perpendiculairement tint lieu de chevalet. En comprimant

cette touche, la lame montait vers la corde et non-seulement opérait la division, produite auparavant par le chevalet, mais la faisait résonner en même temps et dispensait de la nécessité de la pincer avec le doigt. Ce moyen trouvé, on en tira parti.

« On augmenta peu à peu le nombre de ces touches, on multiplia les cordes, on plaça le tout dans une petite caisse, et voilà le *clavicorde* inventé, bien petit sans doute, au son bien mince, mais toujours un premier instrument à touches et à cordes. Il conserva d'abord le nom de *monocorde*, preuve évidente de son origine, jusqu'à ce que le nom de *clavicorde* prévalut. Ce fut là le principe de l'innombrable famille des instruments à touches qui se sont succédé jusqu'à nos jours, et dont une grande quantité est tombée dans l'oubli. »

CONCOURS DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE DE PARIS.

Concours pour le grand opéra.

HOMMES. — 1er prix, à l'unanimité : Morère, élève de M. Révial pour le chant, et pour l'opéra, de M. Duvernoy. — 2e prix, à l'unanimité : Capoul, élève de M. Révial et de M. Duvernoy. — 1er accessit, à l'unanimité : Lédérac, élève de M. Grosset et de M. Duvernoy. — 2es accessits : Mendioroz, élève de M. Fontana et de M. Levasseur, et Péront, élève de

M. Laget et de M. Levasseur. — 3e accessit: Feitlinger, élève de M. Levasseur.

Femmes. — 1ers prix : Mlle Marie Cico, élève de M. Révial et de M. Duvernoy, et Mlle Enequist, élève M. Masset et de M. Levasseur. — 2es prix, à l'unanimité : Mlle Rosez, élève de M. Laget et de M. Duvernoy, et Mlle Simon, élève de M. Bataille et de M. Levasseur. — 1ers accessits, à l'unanimité : Mlle Dupin, élève de M. Révial et de M. Duvernoy, et Mlle Reboux, élève de M. Grosset et de M. Duvernoy. — 2es accessits, à l'unanimité : Mlle Walliang, élève de M. Duvernoy, et Mlle Garraud, élève de M. Masset et de M. Levasseur. — 3es accessits : Mlle Saint-Aguet, élève de M. Levasseur, et Mlle Grenier, élève de M. Paulin et de M. Levasseur.

Le jury se composait cette fois de M. Auber, directeur-président, assisté de M. Édouard Monnais, commissaire impérial près le Conservatoire, et de MM. Camille Doucet, chef de la division des théâtres au ministère d'État; Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Ambroise Thomas, de l'Institut; Leborne, archiviste de l'Opéra et professeur de composition; de Saint-Georges, auteur dramatique, Plantade et Rouger.

Concours d'opéra-comique.

Hommes. — 1er prix, à l'unanimité, M. Capoul, élève de M. Mocker. — 2e prix, M. Géraiger, élève de

M. Morin. — 1er accessit, MM. Dervieux, élève de M. Mocker, et Péront, élève du même.

Femmes. — 1er prix, à l'unanimité, Mlles Balbi et Cico, élèves de M. Mocker. — 2e prix, Mlles Simon, Reboux et Rolin, élèves de M. Mocker. — 1er accessit, Mlles Dupin, élève de M. Mocker, et Saint-Aguet, élève de M. Morin. — 2e accessit, Mlle Byard, élève de M. Morin, Mlles Rozès, élève du même, et Gallino, élève du même. — 3e accessit, Mlle Ceronetti, élève de M. Mocker.

Concours de piano.

Les concours de piano avaient eu lieu entre celui de chant et celui d'opéra-comique. Douze hommes et vingt-six femmes y ont pris part, en exécutant, les hommes, un concerto de Kalkbrenner, les femmes, un concerto de Chopin.

Hommes. — 1er prix, MM. Bernard, élève de M. Laurent, et Lavignac, élève de M. Marmontel. — 2e prix, à l'unanimité, M. Emmanuel, élève de M. Marmontel. — 1er accessit, M. Weigand, élève de M. Marmontel. — 2e accessit, M. Delahaye, élève du même. — 3e accessit, MM. Martin, élève du même, et Suiste, élève de M. Laurent.

Femmes. — 1er prix, Mlles Lechesne, élève de M. Lecouppey, Blanc, élève du même, et Peschel, élève de M. Herz. — 2e prix, Mlles Bessaignet, élève de Mme Farrenc, et Deshays, élève de Mme Coche. — 1er accessit, Mlle Bernard, élève de M. Herz. — 2e accessit, Mlles de

Biéville, élève de Mme Coche, et Celliez, élève de M. Lecouppey. — 3e accessit, Mlles Mayrargue et Petitjean, élèves du même.

Le concours de violon a eu cette fois encore sa Jeanne d'Arc en la personne de Mlle Castellan, qui l'année dernière avait obtenu un second prix, tandis que Mlle Maria Boulay remportait le premier, seule et sans partage. — Mlle Castellan au contraire a partagé le sien avec deux émules masculins.

1er prix, MM. Willaume, élève de M. Alard, Jacobi, élève de M. Massart, et Mlle Castellan, élève de M. Alard. — 2e prix, M. Lelong, élève de M. Sauzay. — 1er accessit, M. Muratet, élève de M. Dancla. — 2e accessit, M. Labatut, élève du même. — 3e accessit, M. Rinck, élève de M. Sauzay.

Pour le concours de violoncelle, il n'y avait eu que six concurrents. — 1er prix, à l'unanimité, M. Rabaud, élève de M. Franchomme. — 2e prix, aussi à l'unanimité, M. Loys, élève du même. — 1er accessit, M. Thalgrün, élève du même. — 2e accessit, à l'unanimité, M. Pfotzer, élève de M. Chevillard.

Concours des instruments à vent.

Les concours de harpe, de flûte, de hautbois, de clarinette, de basson, de cor, de cor à pistons et de trompette ont eu lieu. En voici le résultat.

Le jury se composait de M. Auber, directeur, as-

sisté de M. Éd. Monnais, commissaire impérial; de M. le général de division Mellinet, inspecteur des musiques militaires de l'empire; de M. Georges Kastner, de l'Institut; de MM. Benoist, Pasdeloup, Émile Jonas, professeurs du Conservatoire; de M. Paulus, chef de musique de la garde de Paris; et de M. Frédéric Duvernoy, artiste de l'Opéra.

Harpe. — Professeur, M. Prumier père. — 1er accessit : Mlle Laudoux.

Flûte. — Professeur, M. Dorus. — 1er prix : Thorpe et Génin. — 2e prix : Richard. — 1er accessit : Contié. — 2e accessit : Donat.

Hautbois. — Professeur M. Verroust. — 1er prix : Fourcade-Cancellé. — 2e prix : Magnien. — 1er accessit : Nicolleau. — 2e accessit : Bonnet.

Clarinette. — Professeur, M. Klosé. — 1er prix : Raimond. — 2e prix : Pesqueur. — 1er accessit : Lardeur. — 2e accessit : Hernandez. — 3e accessit : Faivret.

Cor à pistons. — Professeur, M. Meifred. — 1er accessit : Dourthe. — 2e accessit : Lelong.

Trompette. — Professeur, M. Dauverné. — 1er prix : Mignot. — 2e prix : Laurent. — 1er accessit : Dossunet. — 2e accessit : Leroy.

Basson. — Professeur, M. Cokken. — 1ers prix : Bourdeau. — 2e prix : Schubert. — 1er accessit : Bernau. — 2e accessit : Baussart.

Cor. — Professeur, M. Gallay. — 1er prix : Wibo. — 1er accessit : Riché.

Les concours de trombone, de cornet à pistons, de saxophone et de saxhorn avaient lieu le lendemain mardi.

Le jury se composait de MM. Auber, Ed. Monnais, le général Mellinet, G. Kastner, Benoist, Renaud de Vilbac, Émile Jonas, Cokken et Frédéric Duvernoy.

Trombone à coulisse. — Professeur, M. Dieppo. — 1er prix : Lautier. — 2e prix : Carro. — 1er accessit : Blancard.

Trombone à pistons. — Professeur, M. Dieppo. — 1ers prix : Noël et Fave. — 2e prix : Pochon. — 1er accessit : Reboul. — 2e accessit : Hautecœur.

Saxophone. — Professeur, M. Adolphe Sax. — 1ers prix : Révérand, Daynès et Lapasset. — 2es prix : Eyckermanns et Decalonne. — 1er accessit : Guérin. — 2e accessit : Bonnange aîné. — 2es accessits : Certain et Mollé.

Saxhorn. — Professeur, M. Arban. — 1ers prix : Dimier, Ponché et Munier. — 2es prix : Flahant, Astoin et Amann. — Accessits : Mullot et Voituret.

A la distribution des prix qui a eu lieu au Conservatoire le 1er août, le ministre d'État, M. le comte Walewski, a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« En venant présider cette solennité, le premier sentiment que j'éprouve est le besoin de remercier les

professeurs éminents dont je suis entouré, et par-dessus tout l'illustre directeur du Conservatoire, cette gloire de la musique française, ce gracieux esprit qui ne compte avec les années que par le nombre de ses succès, ce charmant octogénaire qui n'aura jamais été un vieillard, et dont le dernier chef-d'œuvre, *la Circassienne*, est encore une œuvre de jeunesse.

« L'Empereur, Messieurs, qui sait élever la récompense à la hauteur du mérite, a voulu distinguer par un témoignage éclatant de sa haute bienveillance une illustration aussi sympathique et aussi populaire, Sa Majesté a daigné nommer M. Auber grand officier de son ordre impérial de la Légion d'honneur, de cet ordre qui, dans la pensée de son immortel fondateur, a été institué pour récompenser tous les genres de mérite. Je m'estime heureux d'être l'intermédiaire d'une faveur si bien justifiée. »

(Le ministre remet à M. Auber les insignes de grand officier au milieu des plus vives acclamations et de nombreuses salves d'applaudissements.)

« Je remercie tous les professeurs du zèle éclairé qu'ils déploient dans l'accomplissement de leur tâche ; je les remercie de tant de talents divers formés par leurs soins.

« Oui, le Conservatoire a droit d'être fier des résultats qu'il a obtenus dans tous les genres.... Nous dénigrons volontiers ce qui nous appartient ; c'est en

quelque sorte la coquetterie de notre hospitalité ; mais, en présence de certaines critiques mal fondées, quoique inspirées par un sentiment très-louable, il faut avoir le courage de reconnaître ce qui est bien et de le proclamer hautement.

« Les fonctions diplomatiques que j'ai eu l'honneur de remplir m'ont fourni l'occasion de visiter presque toutes les capitales de l'Europe, et je n'hésite pas à affirmer que dans aucun pays du monde l'État ne prête aux arts un concours plus généreux et plus efficace. Je me félicite, pour ma part, d'avoir pu enrichir le Conservatoire d'une précieuse collection, celle des instruments de toutes les époques, réunie par les soins de M. Clapisson ; cette collection prendra place utilement dans la bibliothèque, qui sera complétement terminée avant la fin de l'année.

« Nul autre établissement en Europe ne rivalise avec le Conservatoire de Paris pour l'ensemble et l'organisation complète des études, pour l'unité d'enseignement et de méthode ; enfin pour cette émulation générale qui a produit quatre cent dix élèves jugés dignes d'être admis au concours de cette année. Remarquons, au surplus, avec satisfaction, que nous sommes en progrès, car jamais un chiffre aussi élevé n'avait été atteint.

« Cette salle même où nous sommes réunis aujourd'hui, la plus modeste et en même temps la plus illustre salle de concerts que connaisse le monde

musical, celle où un orchestre sans rival a réalisé la merveille de l'exécution accomplie, témoigne bien éloquemment en faveur de la prééminence du Conservatoire de Paris.

« Je ne voudrais pas cependant forcer la mesure et, dans le dessein d'être équitable, manquer de justice envers les autres : l'Italie est restée la reine du chant. La nature a tout donné à ses enfants pour en faire une race mélodieuse ; la voix de ses chanteurs a la limpidité de l'air natal ; la langue même qu'ils ont apprise dès le berceau a été leur première leçon de mélodie ; mais enfin, si l'Italie nous a longtemps prêté, si elle nous prête encore d'admirables chanteurs, n'avons-nous pas fini par lui rendre un peu de ce que nous lui empruntons ? Le Conservatoire de Paris a fourni à ses théâtres bien des artistes de premier ordre ; qu'elle nous laisse retrouver leurs vrais noms sous la traduction qui les déguise, et vous verrez que l'école française peut réclamer une certaine part dans la fortune du chant italien.

« La symphonie est allemande ; rêverie et science profonde, l'Allemagne y a mis son génie tout entier, et ce n'est pas en vain qu'elle a produit Haydn et Mozart, Weber et Beethoven ; — mais ce n'est pas non plus en vain que la France a compris et interprété avec une intelligence supérieure ces grands poëtes de la musique instrumentale ; nos compositeurs ont su combiner les voix mystérieuses de la

symphonie avec l'expression brillante et perfectionnée du chant pour en faire l'opéra français moderne, dont un esprit véritablement créateur, Eugène Scribe, a esquissé le cadre. — C'est à cette création toute nationale que doit être vouée exclusivement notre première scène lyrique, de même que le Théâtre-Français, gardien des traditions, véritable école du goût, doit naturellement se consacrer aux chefs-d'œuvre de notre littérature, soit à ceux de l'ancien répertoire, soit aux productions sérieuses des auteurs contemporains. — En combinant leur travail si délicat avec le mouvement et la rapidité de la comédie d'intrigue, les créateurs de l'opéra français moderne ont fait l'opéra-comique nouveau ; ce mélange heureux de science déguisée à dessein, de distinction et de grâce, dont les chefs-d'œuvre sont entrés même dans le répertoire de l'Allemagne classique.

« Puisque j'ai prononcé le nom d'Eugène Scribe, qu'il me soit permis d'exprimer le sentiment de profonde tristesse que j'éprouve de ne pas le voir siéger aujourd'hui à côté de son illustre collaborateur. Vous partagez tous, Messieurs, j'en suis certain, cette pénible impression ; depuis vingt ans il était membre du comité des études dramatiques, et là aussi il a laissé un vide à combler. Le Conservatoire a le droit de prendre sa part du deuil profond dans lequel la perte de cet esprit si fécond, si brillant, a plongé l'art dramatique dans le monde entier ; car on ne

saurait contester que l'art français (tragédie, comédie ou opéra, drame ou opéra-comique) est, pour ainsi dire, en possession du théâtre universel. C'est à vous, Messieurs, qu'il appartient de conserver ces conquêtes qui, depuis Louis XIV, ne sont jamais sorties des mains de la France.

« Et pour cela, étudiez, travaillez sans cesse. Si une ardeur impatiente murmurait à vos oreilles: « L'imagination vaut mieux que la règle ; — l'inspira- « tion trouve tout ce qu'il lui faut dans une soudaine « intuition, et le génie n'a pas besoin de la tradition, » repoussez ces fausses théories : l'imagination s'égare et ne va pas loin sans la règle qui la dirige ; — l'inspiration a quelquefois rencontré le sublime, mais elle est capricieuse et ne vient qu'à l'heure qui lui plaît. Quant au génie.... le don est rare.... Nous l'avons vu cependant : au commencement du siècle il s'est appelé Talma, il s'est appelé Malibran et Mars ; de nos jours encore, il s'appelait Mlle Rachel. Moins superbe et moins dédaigneux qu'on ne le suppose, il n'attendait pas tout de lui-même ; il regardait la tradition comme son héritage naturel et ne répudiait pas ce trésor d'expérience acquise, cette succession riche de tant d'études, de tant de souvenirs, qu'il devait léguer à son tour plus riche de ses propres études et de ses propres souvenirs. Toujours préoccupé de son art, cherchant le mieux, allant au-devant des conseils, il semblait s'ignorer et ne pas croire

qu'il fût le génie; mais il savait que le goût est le génie même de la France.

« Le goût, Messieurs, j'en ai parlé dans une autre enceinte, et vous ne serez pas surpris que j'en parle encore avec vous. Le goût était l'instinct, la nature et le besoin de ces grands artistes. Il réglait sans effort leurs gestes, leur démarche et toute leur attitude. — Quelle dignité ! quelle élégance ! quelle convenance ! je ne dis pas seulement dans la comédie délicate et enjouée, mais jusque dans les mouvements les plus hardis de la passion tragique ! quelle grâce mêlée à la terreur ! quelle mesure dans la force ! quelle force dans la mesure ! Et cette mesure, se trouvant en harmonie avec le sentiment du public, élevé par l'art pur, devenait la commune intelligence de l'artiste et du parterre, la condition indispensable du succès, la base enfin de ces grandes renommées dont notre pays se glorifie.

« Et cela est si vrai que quand leur public habituel manquait à ces grands talents, ils sentaient aussi que la mesure leur échappait. En vain, dans leurs excursions triomphales, essayaient-ils de résister aux applaudissements qui les entraînaient par delà le but; l'enthousiasme du parterre ne les laissait plus maîtres d'eux-mêmes : ils cédaient, et la limite était dépassée. Plus admirés, plus applaudis, ils étaient moins satisfaits. Ils avaient besoin de revenir ici pour se retrouver, pour recevoir en quelque sorte la leçon

du silence.... pour être moins applaudis, mais mieux jugés.

« Je me résume : l'étude, — la tradition, la mesure. — Ne perdez pas de vue surtout que, si l'art est un plaisir, un charme, et le premier de tous pour le public qu'il enchante, il est pour l'artiste un effort persévérant, un travail, souvent même une douleur.... Aussi, à toutes les vocations incertaines qui se portent vers l'art comme vers un plaisir, je dirai : « Ar-« rêtez-vous.... choisissez une autre carrière.... vous « vous êtes trompés.... » Mais à ceux qui, doués de la nature, sont animés du feu sacré, je dirai : « Persé-« vérez avec courage ; ne craignez pas le labeur, car « il vous offre en perspective la fortune et la gloire. »

Le ministre a terminé son discours comme il l'avait commencé, par un témoignage de haut intérêt pour le Conservatoire, en annonçant que M. de Beauchesne, secrétaire de la direction, était nommé chevalier de la Légion d'honneur, après trente-quatre ans de bons services.

Distribution des prix de l'école de musique religieuse de Paris.

Le lundi 29 juillet a eu lieu à l'*École de musique religieuse de Paris* la distribution des prix, sous la double présidence de M. Hamille, chef de division au ministère des cultes, de M. le prince J. Poniatowski,

président du jury d'examen de l'École. Voici les noms des lauréats.

Composition musicale. — Prix donné par S. Exc. le ministre des cultes : Eugène Gigout, boursier de Mgr l'évêque de Nancy. — Accessit : Gabriel Pauré, boursier de Mgr l'évêque de Pamiers.

Harmonie. — Prix : Émile Lehmann, boursier de Mgr l'évêque de Strasbourg. — 1er accessit : Ernest Legrand, boursier de Mgr l'évêque de Nantes.

Orgue. — 1re *Division.* — Rappel du 1er prix : E. Gigout, déjà nommé. — 1er prix donné par S. Exc. le ministre des cultes : Adolphe Dietrich, boursier de Mgr de Strasbourg. — 2e prix : E Lehmann, déjà nommé. — Accessit : Edmond Audran, boursier de S. Ém. le cardinal archevêque de Paris.

2e *Division.* — Prix : Laurent Giroux, boursier de Mgr l'évêque de Belley. — Mention honorable : Ernest Legrand, boursier de Mgr de Nantes.

Plain-chant. — Rappel du 1er prix : E. Gigout, déjà nommé. — 1er prix donné par S. Exc. le ministre des cultes : Émile Lehmann, déjà nommé.

Piano. — 1re *Division.* — Rappel du 1er prix : G. Pauré, déjà nommé. — Rappel du second 1er prix : Adam Laussel, boursier de Mgr de Paris. — 1er prix : E. Gigout, déjà nommé. — 2e prix : A. Dietrich, déjà nommé. — 2e second prix : Albert Périlhon, boursier de Mgr de Carcassonne. — 1er accessit : E. Lehmann, déjà nommé. — 2e accessit : E. Legrand, déjà nommé.

2e *Division.* — Prix : Eugène Marlois, boursier de Mgr d'Arras. — 1er accessit : Eugène Wintzweiller, boursier de Mgr de Strasbourg. — 2e accessit : Fidèle Kœnig, boursier de Mgr de Paris. — Mention honorable : Donat Schuler, boursier de Mgr de Strasbourg.

Voici les noms des professeurs chargés des études musicales à l'*École de musique religieuse de Paris :*

Harmonie et *composition.* — M. Dietsch, maître de chapelle de la Madeleine.

Orgue et *plain-chant.* — M. Clément Loret, organiste de Saint-Louis-d'Antin.

Piano. — M. Camille Saint-Saens, organiste de la Madeleine.

Discours de M. le prince Poniatowski, en faveur des arts et des sciences, prononcé au Sénat dans la séance du 4 mars 1861.

Dans la séance du 4 mars, à propos de la discussion du budget, M. le prince Poniatowski a pris la parole et a prononcé le discours suivant, que nous sommes heureux de reproduire ici :

« Messieurs les sénateurs, j'ai demandé la parole pour développer devant vous, aussi brièvement que possible, l'amendement qui est placé sous vos yeux, et je réclame, à cet effet, votre indulgente attention.

« Je n'aurais jamais pensé devoir prendre la parole pour soutenir un semblable amendement.

« Il y a certaines causes qu'on est surpris d'avoir à défendre, celle, par exemple, que je viens plaider devant vous, la cause des arts, des sciences et des lettres.

« Il est d'un bon exemple qu'à une époque où la tendance générale semble être dirigée vers les intérêts matériels, le Sénat élève la voix en faveur des travaux de l'intelligence. Lorsque j'ai dit que les encouragements étaient insuffisants, je n'ai nullement prétendu dire qu'ils ne produisaient pas de résultats utiles, encore moins qu'ils n'étaient pas appliqués avec discernement.

« Tout ce qu'il était humainement possible de faire, avec les moyens mis à la disposition du ministère d'État et du ministère de l'instruction publique, les hommes éminents qui se sont succédé dans ces hautes fonctions l'ont fait avec cœur et intelligence; mais, malheureusement, ces moyens étaient au-dessous de la grandeur de leurs aspirations.

« Si je n'avais pas entendu dire qu'il *n'est pas prouvé* que les encouragements donnés aux arts soient insuffisants, je n'aurais pas fatigué cette assemblée de ma parole, et je me serais appuyé seulement sur la notoriété publique; mais, puisqu'il y a quelques doutes là-dessus, je tâcherai de les dissiper.

« J'ai pensé qu'il fallait donner à l'amendement

une signification claire et catégorique, parce que je me suis inspiré des paroles de l'Empereur qui nous a dit :

« Vous pourrez également, dans une adresse, ma-
« nifester votre sentiment sur les faits qui s'accom-
« plissent, non plus comme autrefois par une simple
« paraphrase du discours du Trône, mais par la libre
« et loyale expression de votre opinion. »

« J'ai la conviction intime que la rédaction de mon amendement n'a rien d'irrévérent pour le pouvoir, et que les termes pleins de franchise et de netteté dans lesquels il est conçu sont de nature à plaire à l'Empereur. D'ailleurs à quoi serviraient ici les expressions ambiguës et les réticences de langage? Ou les encouragements donnés sont suffisants, et il n'est pas besoin de réclamer; ou ils ne le sont pas, et, dans ce cas, déclarons-le hautement et sans ambages.

« Le Sénat possède dans son sein des hommes qui connaissent aussi bien que moi l'exactitude des faits que je vais exposer, et qui pourront les juger en toute connaissance de cause.

« J'ai passé une grande partie de ma vie au milieu des artistes, et j'ai été à même, plus que tout autre, de voir leurs efforts infructueux, leurs déceptions imméritées, et d'admirer souvent leur courage infatigable.

« Placé par la Providence dans une position qui me permet de cultiver les arts pour mon plaisir, je

sens le devoir d'élever la voix en faveur de ceux de mes confrères qui ne sont pas suffisamment aidés et encouragés.

« Le gouvernement impérial est essentiellement national, et il ne peut se montrer indifférent aux réclamations qui surgissent de tous côtés à ce sujet. L'Empereur, qui a replacé la France à la tête de l'Europe, ne se montrera pas sourd à un appel qui lui viendra de cette enceinte, et il imprimera, je l'espère, un mouvement plus actif et plus efficace aux sciences, aux lettres et aux arts, qui sont l'âme d'une nation et l'honneur d'une époque.

« Le Sénat n'ayant pas mission de toucher à la question d'argent, on pourrait objecter que ces observations trouveraient mieux leur place dans la discussion du budget au Corps législatif qu'ici, mais je ne suis pas de cet avis-là. Le Sénat a le droit et le devoir de signaler à l'Empereur les besoins qui se font sentir. Ce sera ensuite au gouvernement de demander un crédit dans la mesure qu'il jugera convenable. Qui veut la fin veut les moyens. Je me contenterai de prouver que tout ce qui a été fait jusqu'ici pour les sciences, les arts et les lettres est insuffisant, et qu'il est nécessaire et urgent de mieux y pourvoir à l'avenir. Plus que jamais, Dieu merci! la France est assez riche pour payer sa gloire et pour empêcher ses artistes et ses savants de mourir de faim.

« Mainte fois j'ai dû me rendre chez divers minis-

tres pour appuyer des réclamations, demander des secours, conseiller l'acquisition de magnifiques objets d'art, et toujours j'ai obtenu pour réponse que, tout en reconnaissant la justesse des réclamations, l'intérêt qu'inspirait l'artiste malheureux et l'incontestable beauté des objets d'art, on ne pouvait accueillir mes sollicitations, faute d'argent.

« Dans nos écoles, les professeurs sont si mal rétribués qu'ils sont obligés de se livrer à d'autres occupations pour vivre, au lieu de se consacrer exclusivement à l'enseignement.

«On s'étonne que le Conservatoire de Paris ne produise pas autant d'artistes que les conservatoires de Naples, de Milan et de Bruxelles, et cependant un homme éminent le dirige et les professeurs sont choisis parmi les meilleurs artistes de notre époque. La plaie est encore là dans l'exiguïté de la rétribution.

« Un professeur donne deux heures de leçons, trois fois par semaine, à quatorze ou quinze élèves, à chacun desquels il ne revient environ que huit ou dix minutes de vrai travail par leçon, d'où résulte cet inconvénient très-grave, que l'élève est forcé, pour apprendre son art, de payer des leçons particulières au maître. Ces inconvénients n'existent pas à l'étranger.

« J'en appelle à vous, messieurs les sénateurs, ne trouvez-vous pas que la France ne doit pas se laisser

devancer sciemment par aucune autre nation? Ne trouvez-vous pas que, vis-à-vis d'un intérêt aussi noble et aussi élevé, on devrait faire bon marché de la question d'argent, lorsqu'il ne s'agit en résumé que d'un accroissement de dépenses relativement minime? Mais, je le répète, ce n'est point à nous à nous occuper des moyens propres à conjurer le mal; il nous suffit de le signaler; il nous suffit de dire à l'Empereur, qui aime et protége tout ce qui est grand et beau, que la part de protection et d'encouragement donnée jusqu'à présent aux sciences, aux lettres et aux arts, n'est point en rapport avec toutes les grandes choses qui se sont accomplies depuis son avénement au trône, et qu'elle n'est pas à la hauteur d'un grand règne comme le sien.

« Je ne citerai pas ici tous les chiffres qui viennent à l'appui de ce que j'avance; un de nos honorables collègues, signataire de l'amendement, vous dira, avec plus d'autorité que moi, ce qui se rattache aux monuments historiques, à la littérature et au professorat. Je me bornerai à vous faire remarquer que la Bibliothèque impériale n'a pas tout à fait cinquante mille francs par an pour achat et reliure de livres, tandis qu'en Angleterre la bibliothèque du Musée britannique a une dotation de cinq cent mille francs pour le même objet.

« De cet état de choses il résulte que si un livre rare, un bon tableau, un beau marbre sont mis en

vente en France, le gouvernement est dans la nécessité d'y renoncer, et nous avons l'humiliation de les voir figurer, quelques mois plus tard, au Musée britannique.

« J'appellerai aussi votre attention, messieurs les sénateurs, sur la position des hommes qui se consacrent aux œuvres scientifiques.

« Les libraires, ne trouvant pas leur compte à publier des ouvrages qui ne sont destinés qu'à un public très-restreint, se refusent à les éditer, et toute la protection accordée par le gouvernement consiste quelquefois à faire imprimer le livre à ses frais, ce qui, selon moi, n'est pas se préoccuper assez du sort de celui qui a souvent consacré une partie de son existence à l'écrire.

« Nous n'avons pu jusqu'à présent lutter avec nos voisins d'outre-mer, en ce qui concerne le grand mouvement commercial et industriel, mais nous avons toujours conservé une suprématie très-marquée dans toute industrie réclamant le concours de l'art. Les Anglais l'ont si bien senti qu'ils viennent de créer une école gratuite de dessin, spéciale pour les tissus, et, si nous n'y prenons garde, ils pourraient un jour nous faire concurrence même sur ce point-là.

« Nous avons à Rome une école qui porte le nom glorieux d'École de France. On y entretient aux frais de l'État les jeunes gens qui ont remporté les grands

prix de peinture, sculpture, architecture, musique et gravure; il est vrai qu'ils logent dans un palais, mais nous ne leur donnons qu'environ quatre-vingts francs par mois, tandis qu'un grand d'Espagne, héritier d'un nom illustre, M. le duc d'Ossuna, selon l'usage de sa maison, entretient à Rome deux pensionnaires espagnols dont le traitement est cinq ou six fois plus fort que celui des pensionnaires français.

« Nos théâtres, n'étant pas suffisamment subventionnés pour se procurer des artistes de premier ordre, font tous de mauvaises affaires. D'autre part, les artistes de mérite préfèrent s'en aller à Londres, à Saint-Pétersbourg et en Amérique, où ils trouvent le double et quelquefois le triple de ce qu'ils gagnent à Paris.

« Le Théâtre-Italien, qui doit servir de modèle dans l'art du chant, n'est pas pour ainsi dire subventionné, attendu que les cent mille francs qu'il reçoit suffisent à peine à payer le loyer de la salle.

« Le Théâtre-Lyrique n'est pas subventionné du tout, et cependant il a rendu d'éminents services à l'art en reproduisant dignement d'anciens chefs-d'œuvre, et en ouvrant ses portes à deux battants aux jeunes compositeurs ignorés. Par ce moyen, il a révélé à la France deux ou trois hommes de talent dont les noms seraient peut-être encore obscurs à l'heure qu'il est. Il n'est ni juste ni équitable d'abandonner une direction qui a fait de si louables efforts; et ce-

pendant l'administration, avec l'état actuel des choses, aurait beaucoup de peine à trouver une nouvelle subvention dans les crédits insuffisants qui lui sont alloués.

« Tous ceux qui se sont occupés d'éducation, d'instruction primaire, et les savants placés dans les sphères les plus élevées des arts et des sciences, s'accordent à dire que la nation française est celle qui a le plus de séve et de propension à la perfectibilité. S'il y avait un encouragement proportionné aux nombreuses natures bien douées que la France produit, notre pays ne craindrait la rivalité d'aucune nation.

« Aidons le génie à se développer, récompensons les hommes qui ont vu blanchir leurs cheveux dans les veilles et dans l'étude, et puisque nous avons la juste prétention de marcher à la tête de la civilisation, qu'aucun peuple ne puisse se vanter de faire plus que nous pour les œuvres de l'intelligence.

« Je n'ignore pas que l'on pourrait nous rappeler qu'à côté des travailleurs il y a des parasites vulgaires qui, se drapant de la qualité d'artiste et d'homme de lettres malheureux, usent leur vie dans l'oisiveté et la débauche, et que ce sont là les gens qui crient le plus fort.

« A cette objection, si l'on me la faisait sérieusement, je répondrais qu'il appartient au ministre de discerner entre les méritants et les indignes, et lors

même qu'on voudrait me prouver que le ministre peut se tromper, se trompât-il quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent ou, mieux encore, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf fois sur mille, s'il avait deviné juste une seule fois, je dirais hautement que la France n'a pas payé trop cher l'honneur d'enregistrer dans ses fastes un nom glorieux de plus! »

Artistes musiciens qui ont été décorés cette année.

Le Gouvernement a donné cette année un certain nombre de croix à des artistes musiciens et, sans parler de la haute distinction accordée à M. Auber qui a été nommé grand officier de la Légion d'honneur, on a nommé chevaliers du même ordre :

✵ M. Tilmant, depuis longtemps chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique et de la Société des concerts du Conservatoire, homme de talent, artiste honnête et paisible qui ne connaît que des amis.

✵ M. Ravina, pianiste compositeur dont on a exagéré le mérite et qui a fait son chemin par la camaraderie des salons.

✵ M. J. J. Masset, ancien chef d'orchestre d'un petit théâtre, ancien ténor, professeur de chant au

Conservatoire de Paris et à l'établissement de la Légion d'honneur.

❀ M. Jacques Offenbach, fondateur du théâtre des Bouffes-Parisiens, compositeur de talent et d'esprit après tout, bien qu'il ait fait *Barkouf!*

Faits divers.

Un effroyable incendie a détruit, le 9 avril, le grand théâtre du Lycée à Barcelone. C'était, dit-on, le plus vaste édifice qu'il y eût en Europe après la *Scala* de Milan, et *San Carlo* de Naples. Il n'est resté que les quatre murs.

Le théâtre des *Nouveautés*, à Bruxelles, a brûlé aussi. Sa construction ne datait que de dix-huit ans.

Un nouveau journal de musique a paru à Berlin, le 3 juin.

Par un arrêté du ministre de la guerre, on a créé dans chaque régiment de l'armée française une école destinée à former des élèves musiciens. Le nombre

des élèves est fixé à quinze pour les régiments des troupes à pied, et à six pour ceux des troupes à cheval.

Le premier prix de composition a été accordé cette année, par l'Institut, à M. Dubois, élève de MM. Ambroise Thomas et Bayère.

Une école gratuite de musique a été créée dans la ville de Besançon, en vertu d'une délibération du conseil municipal.

De la propriété littéraire et artistique.

Par un décret du ministre d'État du 28 décembre 1861, une commission a été instituée à l'effet d'examiner l'état actuel de la législation en France, sur la propriété littéraire et artistique. Cette commission s'est réunie le 22 janvier 1862, sous la présidence de M le comte Walewski, qui a prononcé le discours que nous nous empressons de reproduire ici.

« Messieurs,

« Avant d'entrer dans le développement des grandes et délicates questions qui sont soumises à vos délibé-

rations, qu'il me soit permis de dire combien je me trouve honoré de présider avec mes collègues de l'intérieur et de l'instruction publique cette réunion d'hommes éminents à des titres si divers, et qui, dans les différentes branches de l'intelligence humaine, ont tous concouru à l'illustration de leur pays.

« Quelque haute mission qu'il m'ait été donné de remplir dans le cours de ma vie, aucune ne me laissera des souvenirs dont je puisse tirer un plus légitime orgueil. Quelle plus belle et plus noble tâche, en effet, que celle de travailler avec des esprits d'élite à élucider, à résoudre, s'il est possible, une question agitée depuis plus d'un siècle et discutée en sens contraires avec une égale conviction, avec une égale supériorité, par les autorités les plus sûres et les plus respectées : question de littérature et d'art, mais aussi question de morale et de philosophie qui touche à l'essence même de l'ordre social, aux règles de l'équité, à la constitution de la propriété, à son principe, à celui de l'hérédité, c'est-à-dire de la continuité de l'homme par la famille; en un mot, à ce qu'il y a de plus profond, de plus noble, de plus saint dans l'humanité!

« L'Empereur, dont la haute sollicitude cherche tout ce qui peut être amélioré et mis en harmonie avec les progrès des temps nouveaux qu'il inaugure, l'Empereur a jeté sur l'état actuel de la propriété littéraire un de ces regards précurseurs des réformes

sages et utiles; il a voulu que cette question fût étudiée de nouveau, afin qu'une législation mieux définie, plus efficacement protectrice d'un intérêt sacré, complétât ou, pour mieux dire, remplaçât les garanties déjà assurées par la loi du 8 avril 1854 à tous les producteurs, à tous les inventeurs, dans l'ordre de l'imagination et de la pensée.

« Cette étude vous est confiée, messieurs. C'est à vous qu'il appartient désormais de donner à ce grand problème une solution à la fois pratique et conforme aux intérêts légitimes qui la réclament avec une si juste impatience.

« On a dit qu'avec l'imprimerie était né le droit de l'écrivain sur la valeur commerciale des produits de sa pensée. Au lieu de dire : le droit, peut-être eût-il été plus juste de dire : l'exercice du droit. L'imprimerie, en effet, a donné à l'auteur le moyen de répandre son œuvre, et d'user ainsi de sa propriété en la matérialisant; mais, avant cela, pour être immatérielle encore, cette propriété n'en existait pas moins, étant de droit naturel. Si l'imprimerie eût existé dans les temps primitifs, la propriété littéraire n'eût jamais été contestée. Ce n'est donc pas le droit qui manquait, mais le moyen d'exercer le plus respectable des droits.

« Si l'occupation est le principe de la propriété mobilière, le principe de la propriété littéraire, c'est la création.

« Quand Homère parcourait les villes de la Grèce en chantant ses vers sublimes, il recevait l'hospitalité en échange; c'était le premier droit d'auteur payé au plus grand des poëtes; c'était le premier exercice d'un droit antérieur, et qui n'en existait pas moins pour n'être encore ni reconnu, ni pratiqué. C'est aussi la propriété littéraire qu'Homère consacrait par la tradition, en confiant ses vers à la mémoire des rapsodes.

« L'écriture, après la mémoire, devenait un plus puissant et plus utile instrument de publicité. Enfin, les théâtres d'Athènes et de Rome s'ouvrent aux chefs-d'œuvre des grands poëtes dramatiques, depuis Eschyle jusqu'à Térence. Aux uns on payait leur gloire en couronnes, aux autres on offrait des milliers de sesterces. En 514, Livius Andronicus faisait jouer le premier drame latin devant des spectateurs habitués aux divertissements les plus barbares, et, charmé de ce plaisir nouveau, le peuple romain élevait au poëte une statue de son vivant. Bientôt après, Plaute composait ses œuvres charmantes et les vendait aux édiles pour les fêtes publiques. Déjà les écrivains profitaient du produit de leur travail, et, en attendant que la propriété de leurs œuvres fût consacrée, ils défendaient, comme Virgile, contre les plagiaires, la propriété de leur gloire.

« Après le grand siècle de Rome, suivi de plusieurs siècles de ténèbres pendant lesquels les lettres proscrites se sont réfugiées dans les cloîtres, une nouvelle

ère commence, et la France dispute à l'Italie l'honneur de cette glorieuse renaissance; l'imprimerie est inventée, et bientôt, quand, après n'avoir songé qu'à produire, les écrivains songeront à vivre du fruit de leurs productions, et que, l'instrument étant entre leurs mains, ils voudront s'en servir, on s'étonnera qu'ils ne l'aient pas fait plus tôt, et on en arrivera à leur contester le droit lui-même, parce qu'ils n'auront pas eu, de tout temps, le moyen ou la volonté d'en réclamer le bénéfice.

« Peu nombreux d'abord, les écrivains du seizième siècle ne pensent qu'à briller à la cour élégante de François Ier. Comblés de ses largesses et payés ainsi au delà de leurs mérites, ils ne s'occupent pas de revendiquer comme un droit ce qui leur est spontanément octroyé comme une faveur. L'insouciance des poëtes et leur dévouement à l'art pur les empêcheront longtemps encore de songer à leurs intérêts matériels.

« Pendant le dix-septième siècle, le privilége royal intervient, moins comme un témoignage de protection accordée aux lettres, que comme une mesure administrative prise pour assurer à l'État la surveillance de la librairie. Ce n'est en réalité qu'une sorte de passe-port qui permet au livre de circuler, sans contester toutefois le droit des écrivains et sans y porter la moindre atteinte. La perpétuité de ce droit est, au contraire, alors consacrée non-seulement par l'usage, mais encore par la jurisprudence.

« La Fontaine ayant vendu tous ses droits au libraire Barbin, ses petites-filles réclamèrent, en disant que le privilége accordé à l'illustre écrivain était expiré. Le roi leur donna un privilége nouveau, attendu que *les ouvrages de leur aïcul leur appartenaient par droit d'hérédité*, et un arrêt du conseil privé du 14 septembre 1761 ordonna l'enregistrement de ce privilége à la chambre syndicale. Il est vrai que le procès fut perdu ensuite devant le parlement, à cause de la cession légale faite par La Fontaine ; mais il en résultait à la fois une double reconnaissance de la propriété naturelle par droit d'hérédité et du droit personnel qu'avait l'écrivain de disposer de son œuvre au détriment même de sa famille.

« Dès le commencement du dix-huitième siècle, Voltaire avait publié ses *Commentaires sur Corneille* pour doter la fille de ce grand homme, et la cause de la propriété littéraire ne pouvait trouver un plus éloquent défenseur ; Beaumarchais intervint à son tour avec cette hardiesse qui lui était propre, et bientôt le droit des auteurs dramatiques sur la représentation de leurs œuvres était réglementé.

« En dehors de la lutte des écrivains intéressés dans la question, le principe de la propriété littéraire recevait, en plein parlement, une haute consécration de la bouche de M. l'avocat général Antoine-Louis Séguier.

« Une ordonnance du roi, en date du 30 août 1777,

avait accordé à tout auteur obtenant un privilége la perpétuité de son droit de propriété sur ses œuvres, et on pourrait dire que, par cela même, le droit des écrivains avait diminué, puisqu'il se trouvait soumis à l'obtention d'un privilége.

« Un arrêté du conseil, en date du 30 juillet 1778, conféra à l'auteur une véritable propriété, et, à cette occasion, M. l'avocat général Séguier, dans un compte rendu devenu historique, s'exprimait en ces termes :

« Jusqu'au dix-septième siècle, nous ne trouvons « aucune ordonnance, aucun arrêt, en un mot aucune « loi dans laquelle la propriété littéraire ait été re- « connue ou contestée ; il paraît qu'elle n'avait même « pas été mise en problème. Dans le dix-septième « siècle, on commença à sentir le droit de propriété « des auteurs, et on le reconnut dès qu'ils le procla- « mèrent. Cette propriété est incontestable, elle n'est « pas même contestée ; disons mieux, elle est recon- « nue, elle est constatée aujourd'hui. »

« En 1791, le rapporteur de la loi sur les droits des auteurs dramatiques dira à son tour :

« La plus sacrée, la plus inattaquable, la plus per- « sonnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage fruit « de la pensée d'un écrivain. »

« Mais, dans l'intervalle, entre 1778 et 1791, la Révolution française avait porté momentanément une grave atteinte à la propriété des auteurs ; ce droit, dont l'exercice reposait sur un privilége royal, fut

compris dans la proscription universelle et disparut dans le naufrage des privilèges. Bientôt, l'erreur étant reconnue, la loi des 13 et 19 janvier 1791 consacre la propriété des auteurs et l'étend à cinq ans après leur mort pour les héritiers et cessionnaires.

« En 1793, intervient un décret qui double la durée de la jouissance pour les héritiers de l'auteur et garantit à ce dernier, durant sa vie entière, l'exercice de son droit de propriété.

« Les choses restent en cet état jusqu'en 1810. A cette époque, l'empereur Napoléon Ier étend à vingt années la jouissance des héritiers et consacre le droit de la veuve de l'écrivain pour le cas où elle serait en communauté de biens avec son mari.

« En 1825, en 1836, en 1839 et en 1841, la question est de nouveau traitée dans des commissions ou devant les chambres, sans qu'il en résulte aucune disposition législative nouvelle; mais on semble de plus en plus reconnaître que la protection est incomplète. On propose pour la jouissance posthume du droit des auteurs une durée de cinquante ans, on va même jusqu'à admettre le principe du droit héréditaire et perpétuel, sinon comme conférant aux héritiers le droit exclusif de reproduction, du moins comme donnant légalement ouverture en leur faveur à une redevance perpétuelle sur ces reproductions, lorsqu'elles seraient devenues libres pour tous en entrant dans le domaine public.

« Enfin, en 1854, la loi du 18 avril porte à trente années les droits de la descendance directe des auteurs, à partir du décès de ceux ci ou de l'extinction des droits de la veuve. Seulement cette loi ayant omis, de même que le décret de 1810, de mentionner les cessionnaires, il en résulte que l'auteur célibataire est resté sous l'empire de la loi de 1793, qui restreint à dix ans après sa mort le droit de propriété laissé par lui à ses héritiers ou concédé par lui à son éditeur.

« Après cet exposé sommaire des phases diverses par lesquelles a passé la propriété littéraire en France, si l'on examine l'état de la législation à l'étranger, on voit que la durée du droit d'auteur est de vingt ans, à dater du décès des écrivains, dans les Pays-Bas, en Belgique, en Suède; de trente ans en Prusse, en Autriche, en Portugal; de cinquante en Espagne, en Russie, et qu'en Angleterre — où la législation a fixé la durée du droit à sept années à partir du décès de l'auteur, ou à quarante-deux ans à dater de la publication — la perpétuité existe pour les ouvrages publiés par la Couronne ou par les universités.

« Ainsi donc, trois systèmes se trouvent aujourd'hui en présence : le régime actuel, l'extension de la durée des droits à cinquante ans, enfin la perpétuité.

« Je n'ai nullement la pensée d'entrer ici dans une discussion approfondie; je me bornerai à indiquer

les principaux arguments invoqués par les défenseurs des différents systèmes :

« Pour les uns, « le système de la perpétuité serait « un obstacle à la diffusion des lumières, surtout dans « les classes qui ont le plus besoin d'instruction. « Grevés d'un droit perpétuel, les livres se tiendraient « à un taux élevé qui les empêcherait de se répandre, « et le progrès intellectuel se trouverait ainsi ralenti.

« La propriété littéraire n'existe qu'en se commu- « niquant, et, comme en se communiquant elle s'aliène « en partie, pour ainsi dire, on doit avouer qu'elle n'a « pas de forme absolue et qu'elle ne peut être garantie « que dans les limites fixées par la loi civile. »

« On ajoute que « pour être perpétuel, le droit « d'auteur devrait être protégé par un système de « substitutions et de privilèges contraires à nos « lois; autrement, onéreux pour le public, illusoire « pour l'auteur, il ne serait fructueux que pour les « spéculateurs; il menacerait de restreindre pour « l'avenir ou même de supprimer la publicité de « l'ouvrage.

« Établir une rétribution perpétuelle sur la réim- « pression d'un ouvrage en faveur des héritiers de « l'auteur, ce serait interdire à ce dernier toute ces- « sion de son livre, puisqu'à sa mort le droit spécial « qu'il aurait cédé devrait être remplacé par une con- « currence universelle, sous condition du payement « de la rétribution. »

« La perpétuité, » au dire de ses adversaires, « aboutirait au plus singulier des priviléges, au plus intolérable des monopoles. Pour empêcher les héritiers « d'un grand homme de tomber dans la misère, il « faudrait transformer la propriété d'un livre en un « véritable majorat, sans quoi le livre tombera entre « les mains d'un spéculateur qui seul profitera du bénéfice de la perpétuité.

« Le privilége de trente ans pour la propriété littéraire concilie tous les intérêts; il donne à la famille tout le temps nécessaire pour tirer parti de « l'ouvrage. S'il s'agit d'une œuvre littéraire, c'est « dans les premières années de sa publication qu'elle « sera le plus recherchée; s'il s'agit d'une œuvre scientifique, on sait que les meilleurs traités de science « vieillissent rapidement.

« Trente ans est, d'ailleurs, le terme de la prescription en matière civile. Quand la société a joui de « l'ouvrage pendant cette période, ne l'a-t-elle pas en « quelque sorte prescrit à son profit, et ne doit-on « pas, par analogie, lui en accorder la propriété? »

« Dans l'opinion qui tendrait à faire prévaloir l'extension à cinquante ans de la durée du droit des auteurs, on invoque : « que ce droit ne peut paraître « exagéré si l'on considère que, même avec cette extension nouvelle, il ne passera pas toujours à la « troisième génération; qu'il y a, en outre, des œuvres « intellectuelles qui ne sont goûtées du public que

« longtemps après avoir vu le jour. C'est après plus « de quarante ans d'existence que les œuvres de bien « des auteurs qui ont acquis une juste célébrité ont « été appréciées ; les compositions musicales de Beethoven, de Weber, étaient tombées depuis long« temps dans le domaine public lorsqu'elles ont at« teint leur plus grand succès. Les fils de Mozart et « de Weber, dépossédés légalement, n'ont été admis « en France à percevoir le droit d'auteur sur la re« présentation des œuvres paternelles que grâce à la « libéralité de la commission des auteurs et composi« teurs dramatiques. » Cinquante ans est la durée que proposait la commission de 1841, et qu'ont adoptée le congrès de Bruxelles en 1858, celui d'Anvers en 1861.

« Aux arguments qui précèdent, les défenseurs de la perpétuité répondent qu'il y a quelque temps encore les droits des auteurs étendus à cinquante ans, comme cela a lieu en Russie, en Espagne, eussent semblé aux écrivains et aux artistes français un avantage réel et une conquête de plus sur l'avenir; qu'aujourd'hui ce résultat serait loin de répondre à leurs espérances. Quand on songe à combien peu d'hommes, mais à quels hommes, profiterait cette juste faveur, on se demande quel danger il y aurait à faire une loi qui protégeât éternellement de rares chefs-d'œuvre, alors que tant de pauvretés éphémères meurent avant leurs auteurs, alors que si peu leur survivent jusqu'au terme de trente ans, trop éloigné pour elles, et qui

n'est qu'une première étape pour celles qui doivent vivre toujours !

« Quand depuis plus de deux siècles les œuvres des grands maîtres honorent la France, quand elles enrichissent les éditeurs qui les publient, et les théâtres qui les jouent, comment comprendre qu'elles ne nourrissent pas les héritiers de leurs illustres créateurs ? Le temps emporte vite avec lui les mauvais ouvrages ; quant aux bons, il semble juste qu'ils soient aussi productifs qu'ils sont durables, et que leur fortune n'ait d'autre limite que celle de leur valeur et de leur succès.

« On a beaucoup parlé et justement parlé des héritiers de Corneille, de Racine et de tant d'autres qui vivent dans la misère et dont la richesse patrimoniale a été sacrifiée à ce qu'on appelle le domaine public. Sans aucun doute, l'intérêt général de la société, qu'il est, au surplus, facile de concilier avec l'intérêt particulier de l'écrivain, doit éveiller toute l'attention du législateur ; mais il faut prendre garde aussi de sacrifier à cette loi du domaine public les droits sacrés de la propriété.

« Si l'on se reporte, d'ailleurs, à la définition donnée à la propriété littéraire par les hommes les plus éminents et dont l'autorité est incontestable, on ne peut méconnaître que cette propriété n'ait droit à la protection la plus étendue.

« Ainsi, d'après l'édit rédigé par Turgot : « Cette

« propriété est la première, la plus sacrée, la plus « imprescriptible de toutes. »

« Selon Diderot (*Lettres sur le commerce de la librairie*) :

« L'auteur est maître de son ouvrage, ou personne « dans la société n'est maître de son bien. »

« De toutes les propriétés, disait Lakanal en 1793, « la moins susceptible de contestations, c'est, sans « contredit, celle des productions du génie. »

« D'après M. le comte de Portalis (*Chambre des pairs*, 1839) : « C'est une propriété par nature, par essence, « par l'indivisibilité de l'objet et du sujet. »

« Enfin, le prince Louis-Napoléon écrivait à M. Jobard de Bruxelles en 1844 : « L'œuvre intellectuelle « est une propriété comme une terre, comme une « maison ; elle doit jouir des mêmes droits et ne pou- « voir être aliénée que pour cause d'utilité publique. »

« Les commissions de 1825 et de 1836 ont, au surplus, déclaré dans leurs rapports qu'en principe elles étaient favorables à la perpétuité et qu'elles ne reculaient que devant les difficultés qui résulteraient de l'application. Avant elles, des noms illustres s'étaient prononcés dans le même sens : Diderot, Voltaire, l'avocat général Séguier ; plus tard, M. le comte Portalis, M. de Montalembert, M. Victor Hugo, M. Philippe de Ségur, et, en 1841, le rapporteur de la loi présentée aux Chambres pour étendre à trente ans le droit de la propriété littéraire.

« Voici ce que disait M. de Lamartine, dans un dernier effort en faveur de la perpétuité :

« Je demande cinquante ans pour les droits de l'in-
« telligence, parce que je sens que le moment n'est
« peut-être pas encore venu de lui en accorder davan-
« tage; mais le jour où vous proclamerez la perpé-
« tuité de la propriété littéraire, vous aurez émancipé
« la pensée humaine. »

« Ce jour-là, messieurs, est-il venu? Les objections qui se sont produites contre l'application des principes du droit commun à la propriété littéraire n'ont-elles rien perdu de leur valeur ? Dans l'état de notre législation, n'est-il pas permis de consacrer le droit que devraient avoir les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques, comme les auteurs de toute autre production, de disposer librement et à perpétuité du fruit de leur travail ?

« Je vous l'ai dit en commençant, messieurs, je vous le dis encore : c'est à vous qu'il appartient de résoudre ces graves questions.

« L'Empereur attend le résultat de vos travaux. Confiante dans vos lumières, Sa Majesté ne saurait douter que de la discussion qui va s'ouvrir ne sorte la solution la plus favorable aux vrais intérêts de la littérature et des arts. »

IX

LES THÉATRES LYRIQUES ET LA MUSIQUE EN EUROPE.

Le mouvement musical de l'Europe se réduit toujours au mouvement musical de la France, de l'Allemagne et de l'Italie. Il ne se crée rien en ce genre dans les autres pays du monde. C'est à Paris que la France vit par les arts. Les provinces qui forment ce grand et bel empire n'ont aucune initiative, elles reçoivent de la capitale aussi bien l'homme qui doit les administrer, que l'œuvre et l'artiste qui viennent les charmer. Les théâtres des grandes villes comme Lille, Rouen, Nantes, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Lyon, Strasbourg, sont alimentés par les opéras et les virtuoses qui se sont produits à Paris. Si par un cataclysme imprévu Paris disparaissait tout à coup de la surface de la France, la nation perdrait la source même de sa civilisation : c'est pourquoi elle joue un si grand rôle dans le monde. Aucune capitale de l'Europe n'est au reste de la nation ce que Paris est à la

France, le vrai foyer de la vie sociale : car c'est Paris qui a fait la France.

La musique, cependant, est très-cultivée dans les provinces de France ; des conservatoires, succursales de celui de Paris, des sociétés philharmoniques, de nombreuses sociétés chorales, de bons professeurs de piano, de chant même et d'autres instruments, fournis par la capitale, y répandent le goût et la connaissance d'un art éminemment social, quoi qu'en disent des esprits moroses, aveuglés par de faux systèmes[1]. Les grandes réunions publiques, les fêtes musicales à l'instar de celles qui existent en Allemagne depuis si longtemps, commencent aussi à devenir assez communes dans plusieurs départements. La ville de Metz, par exemple, qui possède un conservatoire, succursale de celui de Paris, a donné, cette année, une fête à l'industrie locale, où les arts et la musique n'ont point été oubliés. Quatorze sociétés chorales des environs ont répondu à l'appel d'une lutte pacifique et se sont disputé la palme de l'harmonie. Toutes ces associations étaient réunies à Metz le 1er juin et figurèrent, le soir, dans une promenade aux flambeaux. Quatre artistes célèbres de Paris, MM. Herz, Alard, Montaubry et

1. C'est à M. de Laprade que nous faisons allusion ici. Ce poëte sans originalité a écrit dans un recueil périodique, *le Correspondant*, les choses les plus étranges sur la musique et le rôle que joue cet art dans les mœurs de notre temps.

Mme Viardot, avaient été engagés pour contribuer à l'éclat de la fête qui a duré trois jours et qui s'est terminée aussi pacifiquement qu'elle avait commencé, en laissant une heureuse impression sur l'esprit de tous ceux qui y ont assisté. Les fêtes musicales des villes de l'Ouest fondées et dirigées par M. Beaulieu, depuis vingt-cinq ans, ce congrès véritablement musical a eu lieu cette année dans la ville de la Rochelle. Nous empruntons à un écrivain distingué, M. J. J. Weiss, le rendu de compte qu'on va lire de cette fête intéressante à laquelle il a eu le bonheur d'assister[1].

« L'association musicale de l'Ouest a tenu cette année à la Rochelle son vingt-cinquième congrès. Il existe aujourd'hui un certain nombre de bons esprits qui pensent, à tort ou à raison, et qui commencent à insinuer tout haut que la substitution du département à la province, telle qu'elle s'est faite en 1789, n'était peut-être pas absolument indispensable au bonheur du peuple français. Tous ceux que préoccupe l'avenir de la liberté en France ont lu sur ce sujet avec un vif intérêt le livre ingénieux et hardi de M. Élias Regnault, *la Province, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être.* Les personnes qui partagent plus ou moins l'opinion de M. Regnault peuvent alléguer que M. le ministre actuel de l'intérieur a reconnu lui-même les insuffisances de la division départementale, puisqu'il a

1. Voir le *Journal des Débats* du 6 septembre 1861.

institué récemment les congrès de préfets ; mais il n'est pas superflu de remarquer que les populations, de leur côté, éprouvent depuis plusieurs années le besoin de se grouper pour la poursuite de telle ou telle œuvre et de se donner des centres communs d'action qui tiennent le milieu entre la capitale et le chef-lieu de département. De ce besoin sont nés, par exemple, les expositions régionales de l'industrie et les congrès d'agriculture.

« L'association musicale de l'Ouest, dont les membres se recrutent dans le département des Deux-Sèvres, dans les deux Charente, les deux Vienne et la Vendée, est une de ces institutions qui indiquent que la province veut vivre et qu'elle lutte pour reconquérir ou pour maintenir chez elle la vie. C'est pour cette cause que je demande la permission d'entretenir quelques instants les lecteurs du *Journal des Débats* des deux concerts que l'association vient de donner à la Rochelle.

« Nos excellents collaborateurs Berlioz et d'Ortigues ne m'accuseront pas, je l'espère, d'empiéter sur leur domaine en parlant musique. Car cette musique indépendante et non subventionnée par l'État est presque de la politique, tant il est devenu rare de voir des citoyens français entreprendre quelque chose en commun et y réussir sans le concours de l'autorité. C'est un simple particulier de Niort, M. Beaulieu, qui a conçu, en 1835, l'idée de grouper en faisceau les

amateurs de la grande musique dans cette partie de l'Ouest, et de les réunir annuellement, tantôt à Poitiers, tantôt à Limoges, à la Rochelle, à Angoulême ou à Niort, pour leur faire exécuter les œuvres des maîtres. Il n'a point semé en terre ingrate. Les deux concerts qu'a donnés à la Rochelle, le 21 et le 22 août, l'association musicale, ont démontré une fois de plus tout ce que la province, ou du moins tout ce que certaines provinces cachent de ressources. Sait-on quels sont les morceaux qui ont été exécutés à cent lieues de cette orgueilleuse ville de Paris, trop disposée à croire qu'en dehors d'elle il n'est point de salut ici pour les arts ni pour l'esprit? C'est d'abord la *symphonie cantate* de Mendelssohn; c'est ensuite la *symphonie en si bémol* de Beethoven, et les *Ruines d'Athènes*. Je ne parle pas de l'ouverture du *Freyschütz* et de celle de *Zampa*. Il ne se passe guère d'année qu'on n'entende ces deux derniers morceaux à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Si les artistes de l'Ouest les ont exécutés l'un et l'autre avec une verve, une énergie, une délicatesse rares, on peut dire à la rigueur qu'ils n'ont eu qu'à imiter l'exemple et à suivre la tradition des orchestres parisiens. Mais pour rendre la *symphonie cantate* de Mendelsshon et les *Ruines d'Athènes*, ils n'ont demandé d'inspiration qu'à eux-mêmes. Si j'en juge par le plaisir qu'a ressenti l'auditoire, je crois qu'il est difficile de pousser plus loin l'art des nuances et la science de l'ensemble. Et notez que ces

artistes ne se réunissent qu'une fois l'an; qu'ils n'ont point, comme les orchestres de Paris, la ressource de nombreuses répétitions faites en commun; qu'il leur faut se trouver à l'unisson les uns des autres dès le premier jour et comme par une sorte d'intuition. Les chœurs n'ont pas toujours valu les instrumentistes. Dans la *symphonie cantate*, il y a eu çà et là des endroits où les voix se poursuivaient sans s'atteindre. Mais Gounod, si difficile et si délicat sur l'exécution de sa musique, eût été content de la sûreté et de la souplesse que les chœurs ont déployées en chantant l'hymne magistral *Près du fleuve étranger*. J'ai entendu ces mêmes chœurs exécuter le finale de la *Vestale*, et quoiqu'on ait pu remarquer là encore des instants de faiblesse et d'hésitation, en écoutant ce passage de la *Vestale* à la Rochelle, j'ai eu de la peine à m'expliquer pourquoi le chef-d'œuvre de Spontini a été si froidement accueilli à Paris, lorsqu'on l'a repris dans ces dernières années. Je ne veux pourtant point surfaire la province ni dissimuler qu'en cette occasion elle n'a pu se résigner à se passer tout à fait du concours de la capitale. Elle avait fait venir de Paris trois ou quatre solistes. Nommer Triébert, Jaucourt, Mohr et Brunot, c'est dire que l'Ouest, puisqu'il voulait faire des emprunts à la capitale, a eu du moins le bon goût de choisir ce que la capitale possède de meilleur. Ces habiles instrumentistes ont trouvé dans deux musiciens du pays, le pianiste

Schelling, et M. Barbet, chef de musique du 70e de ligne, des émules qui n'étaient pas indignes de tenir un rôle à côté d'eux. On a aussi beaucoup applaudi M. Paulin, le ténor des concerts du Conservatoire, qui a dit à ravir la romance de *la Création : Brillant de grâce et de beauté*.

« Ces remarquables résultats n'ont pas été atteints sans que l'honneur en doive revenir pour une large part à M. Rideau, qui conduisait l'orchestre, et à M. Lemanissier, musicien expérimenté et instruit, qui a enlevé les chœurs avec prestesse chaque fois que ceux-ci faisaient mine de vouloir broncher. Mais si, après avoir rendu justice à tout le monde, il fallait désigner plus particulièrement quelqu'un, je nommerais celui que chacun nommait pendant l'exécution des deux concerts : le magistrat intègre et l'homme de goût qui avait accepté le soin de présider cette année l'Association musicale de l'Ouest. Ce n'est pas une petite affaire que de distribuer des rôles à tant d'artistes sans froisser aucune susceptibilité dans cette gent irritable. Ce n'est pas non plus une tâche mince que d'ordonner deux concerts de grande musique et de musique savante, de manière à satisfaire même les ignorants. Car,

Si trop de vers entraîne trop d'ennui,

que penser de trop de musique? Le président de l'Association, M. Chaudreau, procureur impérial près le

tribunal de la Rochelle, s'est tiré à merveille de toutes ces difficultés. Quand il a clos le Congrès par un petit discours, véritable chef-d'œuvre de convenance et de tact, où il expliquait le but de l'institution et où il assignait à chacun sa part d'éloge, les applaudissements chaleureux des assistants lui ont prouvé que le public savait apprécier ce que le Congrès a dû à ses persévérants labeurs. Pourquoi ne le dirais-je point? les applaudissements s'adressaient à l'homme autant qu'à l'orateur. On a saisi l'occasion d'applaudir là, puisqu'on ne peut l'applaudir ailleurs, le magistrat sans ambition, qui ne serait inférieur à aucune des dignités de la magistrature, et qui a voulu cependant que sa carrière s'écoulât tout entière sur les mêmes lieux et dans l'exercice des mêmes fonctions; fermement convaincu que ce n'est pas la couleur de la robe qui honore, mais la robe elle-même. Cette fierté du mérite qui se dérobe aux honneurs ne sied à personne plus qu'à un magistrat. Il est peut-être inusité d'en faire la remarque à propos d'un congrès musical; mais qu'on veuille bien considérer que je parle de décentralisation et non point de musique; et quel meilleur argument peut-on produire en faveur d'un certain développement de la vie provinciale que de signaler, quand l'occasion s'en offre, ces talents supérieurs et ces fermes caractères que recèle plus souvent qu'on ne croit, dans son sein, la profonde province!

« La ville de la Rochelle a ajouté aux fêtes du Congrès des régates, habilement organisées par notre confrère M. Mareschal, rédacteur en chef de *la Charente-Inférieure*, et comme beaucoup de musique ne va pas sans un peu de danse, l'établissement des bains de mer, l'un des plus agréables qu'il y ait dans la région de l'Ouest, a couronné le tout par deux ou trois bals. Il aurait suffi de regarder les toilettes déployées dans ces circonstances solennelles pour s'assurer que les départements ne sont pas tout à fait toujours des pays de loups et même pour craindre un peu qu'ils ne tendent à devenir des pays de lionnes. On danse jusqu'à l'excès à la Rochelle. C'est apparemment pour rattraper le temps perdu. On n'y a guère dansé, je suppose, de 1517 à 1630. Quand on veut se donner une sensation singulière, du genre de celles que Tourguéneff excelle à rendre, il faut se promener en barque dans la rade de la Rochelle, pendant une nuit de bal à l'établissement des bains. Vous rappelez-vous la poétique description d'un bal en mer par Tourguéneff? « J'apercevais, au milieu de la rade, le vaisseau « de ligne où l'on dansait. Il étincelait de lumières « intérieures; de longues raies lumineuses, reflets « des fenêtres éclairées, s'étendaient en tremblotant « sur la sombre mer. Une gaie musique arrivait à « moi comme par rafales; je me rappelle entre au- « tres le trille d'une petite flûte qui, parmi les sourds « ronflements des contre-basses, semblait un papillon

« voltigeant autour de ma barque. Je me fis conduire « près du vaisseau et j'en fis deux fois le tour. Des « ombres de femmes passaient rapidement devant les « fenêtres, emportées par le tourbillon de la valse.... » C'est un de ces brillants tableaux qu'on a sous les yeux en regardant de la mer l'établissement des bains. Qu'on tourne alors tout à coup le regard vers la ville. Pendant qu'on entend expirer à ses oreilles les sons moqueurs de la valse, on voit se dresser dans l'ombre, à l'horizon, des masses imposantes et lugubres. C'est la tour Saint-Nicolas, la tour de la Chaîne, la Lanterne, vieux soldats huguenots couverts de balafres, qui ont été témoins pendant cent ans des plus sombres comme des plus nobles passions, qui ont vengé l'Europe protestante de la Saint-Barthélemy, et tenu en suspens la fortune de Richelieu. On sent alors que le présent a hérité du passé quelque chose d'ineffaçable, que la contrée qu'on embrasse des yeux est une contrée hantée, et que le fantôme des siècles héroïques enveloppe toujours, sans peser trop lourdement sur elle, cette ville aimable, élégante, hospitalière, dorée de soleil et de bonne humeur cordiale, où Scribe a oublié, je ne sais pourquoi, de placer la scène d'une de ses riantes comédies du théâtre de Madame. »

La France, dont le génie est surtout dramatique, ne produit guère que des opéras, des chansons, de la musique de danse et des arrangements pour toutes

sortes d'instruments, mais surtout pour le piano, qui est devenu l'instrument par excellence de la nation. Les opéras et les œuvres musicales qui se produisent et réussissent à Paris se répandent dans les provinces, dans une partie de l'Europe et des colonies. On chante l'opéra français à Londres, à la Nouvelle-Orléans, dans toute la Belgique, en Hollande et sur les principaux théâtres de l'Allemagne, qui pousse l'engouement pour l'art parisien jusqu'à admirer les bouffonneries de M. Offenbach. Les opérettes de ce compositeur facétieux sont traduites en allemand et accueillies avec enthousiasme à Vienne, à Berlin et dans les principales villes au delà du Rhin. Telle est l'influence de la civilisation française sur les nations les plus originales et les plus jalouses de leur ingénuité.

Sans parler de l'Espagne et du Portugal qui n'ont aucune action sur le mouvement de l'esprit et de l'art modernes, et qui ne vivent intellectuellement que d'emprunts faits à la civilisation occidentale, l'Italie est la seule nation de race latine qui possède encore un théâtre lyrique vraiment original. Après Rossini, dont le génie suprême ouvre le dix-neuvième siècle et le remplit, pendant trente ans, de ses chefs-d'œuvre universellement admirés; après Bellini et Donizetti qui, pendant dix ans, se disputent la succession de cet Alexandre de la musique dramatique, en enrichissant l'art national de nouvelles modifica-

tions: survient Verdi qui s'empare de la faveur du public italien, et dont les ouvrages se répandent sur tous les théâtres lyriques du monde. Verdi est incontestablement le compositeur dramatique le plus vivant et le plus original qu'il y ait aujourd'hui en Europe, quels que soient les défauts énormes qui déparent le style du *Trovatore*, de *Rigoletto*, d'un *Ballo in maschera* et de vingt opéras de ce maître qui ont remué l'Italie et charmé une partie de l'Europe, défauts que nous n'avons cessé de combattre; il est juste de reconnaître, et nous l'avons fait, que Verdi n'est point un artiste ordinaire, et que ses ouvrages renferment assez de qualités vigoureuses pour expliquer et pour justifier l'immense succès qu'ils ont obtenu. Fière de son passé et trop confiante dans la supériorité de son instinct pour tous les arts qu'elle a pour ainsi dire créés, l'Italie, qui ne goûte et n'apprécie que la musique vocale et dramatique, est restée presque étrangère au grand mouvement de la musique instrumentale qui s'est opéré en Allemagne depuis le commencement du siècle. Elle ne connaît que de nom les belles œuvres et les grands poëmes symphoniques d'Haydn, de Mozart, de Beethoven. On est même étonné qu'après la longue domination de l'Autriche sur la Lombardie, qu'après Rossini, qui a opéré une alliance féconde entre le coloris instrumental et l'harmonie de l'école allemande et la large mélodie vocale de son pays, l'Italie n'ait pas poussé plus

avant la connaissance des grands monuments de l'art germanique. Ce n'est pas qu'il soit à désirer de voir les peuples, pas plus que les individus, perdre le caractère qui les distingue dans la famille européenne, et de les voir imiter, gauchement, les propriétés géniales des autres nations. Que l'Italie reste donc ce que la nature, le temps et l'histoire l'ont faite, qu'elle conserve sa supériorité incontestable dans la musique vocale, mais qu'elle soit moins dédaigneuse de ce qui se fait de bon et de grand à côté d'elle, et qu'elle s'efforce de s'approprier avec mesure ce qui peut agrandir et fortifier son propre génie. Surtout qu'elle évoque pieusement les ombres glorieuses de ses grands maîtres; que les merveilles des Palestrina, des Scarlatti, des Leo, des Jomelli, des Marcello et des Cimarosa lui soient moins inconnues; qu'elle les étudie, qu'elle se mette en communication directe avec ces beaux génies, qu'elle secoue fortement la poussière qui couvre ces pages vénérables du grand art de l'Italie, et il en sortira une génération de musiciens dignes de ce peuple généreux et *tanto amato!* qui a su conquérir l'indépendance et la liberté.

Il semble que des symptômes de cette renaissance si désirable se fassent déjà sentir en Italie. La ville de Florence, surtout, qui a donné au monde tant de génies divers, se préoccupe beaucoup de rallumer, dans ce beau pays, le goût de la musique classique et des chefs-d'œuvre étrangers On vient d'y créer un

conservatoire, *instituto musicale;* un amateur distingué de cette ville, M. Basevi, y a fondé un prix pour le meilleur quatuor pour instruments à cordes qu'on pourrait produire. On y élève un monument à la mémoire de Cherubini, ce qui est de bon augure pour l'avenir des saines études. Enfin un éditeur courageux et capable, M. Guidi, a eu l'heureuse idée de former une société dite du Quatuor, *Società del Quartetto*, à l'effet d'aider à la propagation des plus beaux chefs-d'œuvre qu'ait produits en ce genre l'école allemande. J'ai là sous les yeux un quatuor de Beethoven (le onzième, *opéra* 18), gravé avec un goût et un soin admirables. Le nombre des souscripteurs à cette édition vraiment remarquable des quatuors de Beethoven, qui est dédiée à Rossini, est déjà considérable. Si, comme il y a lieu de l'espérer, l'Italie entre dans ce mouvement de restauration musicale dont la ville de Florence lui donne l'exemple, on peut tout attendre de la part d'un peuple si merveilleusement doué pour les arts.

L'Allemagne, où la connaissance et l'amour de la musique sont si universellement répandus, l'Allemagne n'a vu apparaître depuis quelques années aucun compositeur d'un talent original; elle vit de son passé qui est grand, de ses vieux chefs-d'œuvre qu'on y étudie avec respect et qu'on y exécute incessamment. Il n'y a rien de comparable, dans aucun pays de l'Europe, aux belles fêtes musicales qui se

donnent chaque année sur le vaste territoire de la Confédération germanique, aux institutions musicales, aux chapelles princières de Berlin, Leipsick, Dresde, Prague, Munich et Vienne. Les théâtres de Carlsruhe, de Stuttgart, de Cassel, de Hanovre et de Francfort sont des centres d'activité où les opéras de toutes les écoles sont exécutés avec une grande impartialité de goût. La musique et les artistes de l'Allemagne remplissent tous les pays du Nord : le Danemark, la Suède et une partie de la Russie. Il n'y a d'autre musique nationale en Russie que des chants populaires. On chante l'opéra italien à Saint-Pétersbourg et à Moscou parfois, mais ce sont en général des artistes allemands qui professent et enseignent la musique dans les principales villes de ce vaste empire qui commence aussi à se remuer et à vouloir une autre vie que celle que lui fait le despotisme.

Il y a eu, dans le courant de cette année, de nombreuses fêtes musicales sur différents points de l'Allemagne et du Nord : à Nuremberg, à Riga et à Aix-la-Chapelle. Voici un récit publié par un journal français de Saint-Pétersbourg, sur la grande réunion qui a eu lieu à Riga dans le mois de juillet.

« Dès six heures du matin, les sociétés de chant de Reval s'étaient réunies à l'hôtel des Schwarzenhæupter et dans la guilde de Saint-Canut, afin de se préparer au départ pour Riga. Les contingents de ces sociétés formaient cinquante-deux personnes. A sept heures,

la troupe se mit en marche pour le port, précédée d'un corps de musique, avec les bannières des deux sociétés et escortée par un public nombreux. Les sociétaires furent reçus dans un certain nombre de chaloupes, qui, aux sons joyeux des cors, les conduisirent dans le port militaire, où, à bord de *l'Amiral*, les attendaient les sociétés de Saint-Pétersbourg et de Moscou, bannières déployées.

« Les sociétés s'étant mutuellement saluées, en agitant leurs bannières, par des hourras et des fanfares, les chaloupes abordèrent le bâtiment. Quoiqu'il fût déjà bien rempli (parmi les passagers se trouvait le général Todleben), nos sociétaires trouvèrent encore assez de place. Un heureux hasard voulut que le bateau à vapeur de la couronne, *le Grémiastchi*, qui en 1859 avait transporté de Hapsal à Reval la société des chanteurs (Mænnergesang-Verein), se trouvât à l'ancre près de *l'Amiral*. Se ressouvenant sans doute de cette traversée avec les chanteurs, le corps de musique du *Grémiastchi* commença à jouer l'hymne national; le hourra des chanteurs trouva son écho dans l'équipage du *Grémiastchi*. Jusqu'au départ de *l'Amiral*, des chants en chœur et de la musique alternèrent tant à bord du *Grémiastchi* que de la chaloupe, dans laquelle la chapelle de M. Kruger avait accompagné les sociétés.

« A Riga les chanteurs de Mitau, Goldingen et Hasenpoth, environ quarante personnes, arrivés après

dîner par bateau à vapeur, firent leur entrée avec musiques et bannières déployées; ils furent reçus avec des hourras et salués par le comité du festival, dans la salle des Schwarzenhæupter, au son des trompettes, et régalés d'un verre de vin; ensuite tous les membres des sociétés étrangères et de notre ville se réunirent à six heures dans la salle désignée, pour se ranger par la voie du sort et se diriger en procession vers la salle du festival. Voici l'ordre de cette procession : 1° gendarmes à cheval et musique militaire; 2° dix ordonnateurs du festival; 3° le comité du festival avec la bannière; 4° les deux directeurs de musique, Schramek et Preis; 5° la Liedertafel de Riga (cent cinquante membres), avec sa bannière; 6° le Liederkranz de Riga (quatre-vingt-dix membres), avec sa bannière; 7° le Sængerkreis de Riga (cent dix membres), avec sa bannière; 8° les sociétés des villes de la Baltique : Narva (huit membres); 9° Dorpat, avec la bannière *Vivat Academia* (quatre-vingt-dix membres); 10° la Liedertafel de Réval (vingt-deux membres); dix ordonnateurs; 11° la Liedertafel de Pétersbourg (seize membres); 12° le Mænnergesangsverein de Pétersbourg (trente membres); 13° le Sængerkreis de Moscou (quatorze membres); dix ordonnateurs; 14° le Gesangverein de Réval (quarante-huit membres); les sociétés de Weissenstein (quatre membres); Pernau (trente membres); Lemsal (quatorze membres); Arensbourg (quatre membres),

Wenden (douze membres); Mitau (vingt-six membres); Hasenpoth (quatre membres); Libau (huit membres); Goldingen (quatre membres); Fellin (quatre membres); 15° ordonnateurs et gendarmes.

« La procession se rendit à sept heures devant l'hôtel de ville; le bourgmestre Schwartz, entouré des membres du conseil municipal, adressa du balcon au comité du festival quelques paroles auxquelle on répondit par des hourras et en baissant les bannières; ensuite, par la Kaufstrasse, décorée de pavillon, de tapis, de guirlandes, la procession se dirigea le long de la Bourse vers le château, où, à une fenêtre ouverte, S. A. le gouverneur général, entouré de LL. Exc. le gouverneur civil et le commandant, qui portaient également la décoration du festival, et d'autres autorités de la ville, reçurent avec affabilité le salut et les hourras des chanteurs et se joignirent à la procession, qui alla dans la Sandstrasse, où loge Mme Wagner, épouse du professeur, pour la remercier, elle et les dames de Riga qui avaient brodé la superbe bannière du festival Baltique. Ensuite la procession, entourée d'une foule de messieurs et de dames en grande toilette et d'un peuple nombreux, se rendit dans le meilleur ordre, sous la conduite du maître de police, à la salle du festival, dans la cour du débarcadère du chemin de fer de Riga-Dunabourg.

« Les sociétés de Riga, avec leurs bannières, prirent place sur une tribune décorée de fleurs, de cou-

ronnes et de lampes, et les porte-bannières des sociétés étrangères devant la tribune. Des discours furent prononcés par le pasteur Iken, au nom du comité, et par le directeur Frei, au nom de la société de Pétersbourg. Les sociétés de Riga exécutèrent ensuite un chant de bienvenue, composé par le directeur Fœrster et mis en musique par le maître de chapelle Schramek. Toute la société se réunit ensuite à une table à laquelle prirent place près de six cents personnes; les sociétés de Riga y chantèrent encore un air d'adieu, de M. Rielhoff, musique de Preis; le directeur Geertz tint un speech humoristique; plusieurs toasts furent portés. La journée a été favorisée par un temps magnifique.

« Le second jour du festival, 30 juin, après une grande répétition à neuf heures du matin, en présence d'un nombreux auditoire, on a exécuté, à six heures du soir, dans la cathédrale : 1° le choral *Eine feste Burg ist unser Gott;* 2° le *requiem* de Cherubini, dirigé par le maître de chapelle Schramek; 3° le psaume XI, de Marschner; 4° un motet de Klein, et 5° l'hymne Jasovak, *Dir frohlockt der Kœnig,* de Schneider, dirigé par le maître de chapelle Preis. La tribune, occupée par sept cents chanteurs et environ soixante-dix musiciens, était placée devant l'autel. Les trois nefs de l'église, les galeries latérales, ainsi que le balcon devant l'orgue, étaient occupés par près de quatre mille auditeurs.

« Après le concert, tous les chanteurs sont retournés vers neuf heures à l'hôtel Schwarzenhæupter, et, une demi-heure après, ils se sont rendus, avec des lanternes de diverses couleurs, devant le château, pour donner une sérénade à S. A. le gouverneur général prince Souvorow, à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance qui tombe au 1er juillet. Le prince a d'abord écouté les chants à une fenêtre ouverte, puis il est descendu auprès des chanteurs et les a remerciés ; des *hoch !* et des hourras ont retenti dans les airs[1]. »

Les fêtes musicales qui ont eu lieu à Aix-la-Chapelle dans le mois de mai ont été bien autrement intéressantes. Un juge compétent, M. Fétis sans doute, en a rendu le compte suivant dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéro du 26 mai :

« Une association s'est formée en 1819 entre les villes de Dusseldorf, Cologne et Aix-la-Chapelle, non pour le *progrès de la musique*, comme on dit habituellement, mais pour celui de sa culture dans les provinces rhénanes. Cette association a pour objet spécial l'exécution de grandes œuvres classiques par des orchestres et des chœurs où se réunissent en grand nombre des exécutants appelés des localités principales du pays. Ces fêtes musicales se donnent alternativement dans une des trois villes qui viennent d'être nommées, le dimanche de la Pentecôte et les deux jours suivants.

1. *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéro du 4 août.

Depuis leur institution, elles se sont succédé régulièrement d'année en année, sauf trois interruptions occasionnées par les événements politiques de 1830, 1848, et par les préparatifs de guerre de la Prusse en 1859. La trente-huitième fête annuelle s'est donnée à Aix-la-Chapelle les 19, 20 et 21 mai derniers, et, comme d'habitude, elle avait réuni dans cette ville un grand nombre d'artistes et d'amateurs.

« Les fêtes musicales du Bas-Rhin tirent particulièrement leur intérêt de la puissance sonore et de la parfaite exécution des masses chorales. Rien de comparable ne se trouve ailleurs, si ce n'est en Angleterre ; mais il y a cette différence entre les *festivals* de la Grande-Bretagne et les fêtes musicales rhénanes, que dans ceux-là ce sont des musiciens de profession qu'on réunit à prix d'argent, tandis que les chœurs de Dusseldorf, de Cologne et d'Aix-la-Chapelle ne sont composés que d'amateurs qui, pleins de zèle et de dévouement pour l'art, font, pendant plusieurs mois, des répétitions journalières sous l'impulsion du directeur de musique de la ville. Ce dévouement, ce zèle, sont mis à de rudes épreuves dans les sept ou huit derniers jours, car on fait chaque matin une répétition de quatre ou cinq heures, et une autre le soir de même durée. Or, il ne faut pas croire que là, comme en France et en Belgique, les choristes ouvrent à peine la bouche et chantent avec mollesse et sans rhythme; non, ces belles jeunes filles, ces femmes

d'un monde accoutumé au bien-être que procure la fortune, ne donnent pas seulement un témoignage de leur par amour de l'art en venant s'asseoir, sans distinction de rang, sur les mêmes banquettes qu'occupent leurs modistes et leurs faiseuses de corsets; mais elles chantent avec une verve, un entrain dont l'auditoire est électrisé.

« Une autre qualité distingue les chœurs dans les fêtes du Rhin inférieur : cette qualité, bien précieuse, consiste dans la beauté des voix. Des sopranos remarquables par l'éclat, la pureté, la justesse des intonations; de vigoureux contraltos; des ténors qui ne redoutent ni le *sol*, ni même le *la* de poitrine, et de formidables basses qui possèdent deux octaves, du contre-*mi* grave au *mi* aigu : tels sont les éléments de ces chœurs de trois ou quatre cents chanteurs, dont l'ensemble vous saisit d'un sentiment de grandeur irrésistible à la première audition.

« Les orchestres ont aussi la puissance du nombre des instruments; mais ils n'offrent pas aux connaisseurs l'intérêt qu'inspirent les chœurs, parce que certaines parties, telles que les instruments de cuivre et les hautbois, laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la qualité du son. L'effet de masse, toutefois, dans la réunion de l'orchestre aux voix, est d'un effet grandiose. Les proportions d'un orchestre semblable peuvent être appréciées par le nombre des violons, qui est toujours en rapport avec celui des au-

tres instruments ; par exemple, celui des violons à la fête d'Aix-la-Chapelle, dont nous allons rendre compte, était de *cinquante-deux*, ou *vingt-six* premiers et autant de seconds, ce qui suppose environ seize altos, douze violoncelles et autant de contre-basses ; cependant la proportion des basses, en raison du nombre de violons, est toujours un peu plus faible en Allemagne qu'en France et en Belgique. Les instruments à vent sont doublés dans les *forte*.

« Le programme de la fête dont il s'agit était composé de la manière suivante :

PREMIER JOUR. — Première partie : *Symphonie héroïque*, de Beethoven ; deuxième partie : *Messe solennelle* (en *ré*), œuvre 123, du même maître.

DEUXIÈME JOUR. — Première partie : symphonie en *ut* (*Jupiter*), œuvre 34, de Mozart ; deuxième partie : *Josué*, oratorio en trois parties, de Handel.

TROISIÈME JOUR. — Première partie : 1° ouverture d'*Oberon*, de Weber ; 2° air pour contralto, de l'abbé Rossi ; 3° concerto de piano, de Robert Schumann, exécuté par Mme Clara Schumann ; 4° air des *Nozze di Figaro* (pour basse), de Mozart ; 5° *Sanctus* et *Benedictus*, de la messe de Beethoven ; deuxième partie : 1° *Prélude et fugue*, pour l'orchestre, par M. Franz Lachner ; 2° *Alleluia* (air de soprano), de Handel ; 3° concerto de violon, de Beethoven, exécuté par M. Joachim ; 4° air d'*Euryanthe* (pour ténor) ; 5° finale de la première partie de la *Création*, de Haydn.

« Les parties vocales solo étaient chantées, dans la messe de Beethoven, dans l'oratorio de Haendel, et dans le finale de la *Création*, par Mme Kubsamen-Veith, du théâtre de Cassel, *soprano;* Mme Potchoff, d'Aix-la-Chapelle, *contralto;* M. Schneider, du théâtre de Wiesbaden, *ténor;* et M. Krause, du théâtre de Berlin, *basse.*

« Les proportions du chœur étaient : *sopranos*, 100 voix; *contraltos*, 100 idem; *ténors*, 100 idem; *basses*, 130 idem. L'orchestre était composé de cent cinquante exécutants.

« La symphonie héroïque de Beethoven est trop connue de nos lecteurs pour que nous ayons besoin d'en parler au point de vue de la composition. A l'égard de l'exécution, elle nous a paru en général satisfaisante. M. Lachner, maître de chapelle du roi de Bavière, qui en avait la direction ainsi que celle de toute la fête musicale, est un artiste de grand mérite, fort soigneux des nuances. Il a su en faire produire par son orchestre de plus délicates que ce qu'on a l'habitude d'entendre dans les solennités de ce genre; mais il n'est pas irréprochable à l'égard des mouvements. Le premier morceau et le finale ont un peu perdu de leur caractère par une vitesse exagérée, et la marche funèbre a été prise trop lentement. Dans les deux premières journées de la fête, nous avons eu plusieurs fois occasion de remarquer que M. Lachner a du penchant à trop animer les *allegros*, et à exagérer la len-

teur dans les *andante* et *adagios*. Peut-être aussi ne détermine-t-il pas d'une manière assez claire, pour les musiciens de l'orchestre, les divers temps de la mesure, par les soins qu'il prend d'en trop détailler les fractions avec son bâton.

« La messe solennelle de Beethoven, œuvre 123, est fort peu connue en France; il est même plus exact de dire qu'elle ne l'est pas du tout, à l'exception peut-être d'un très-petit nombre de personnes qui font une étude sérieuse des partitions des maîtres; car cet ouvrage immense, qui appartient à la dernière époque des travaux du grand artiste, est absolument inapplicable au service divin, et inexécutable dans une église. Son étendue démesurée, l'abus des cordes aiguës dans lesquelles sont jetées les parties vocales, particulièrement le *soprano;* les écarts fréquents de la pensée, en opposition formelle avec le sens des paroles liturgiques; enfin, le vague de cette pensée en plusieurs parties de l'œuvre, et le caractère trop dramatique de quelques autres, ne permettront jamais de donner à cette musique la destination que le titre indique. On ne l'a point essayé jusqu'à ce jour, quoique la première exécution de l'ouvrage, dans un concert donné à Vienne au bénéfice de Beethoven, remonte au mois de mai 1824, et que les partitions aient été publiées dans la même année : on ne l'essayera pas davantage dans l'avenir. Si l'on veut l'entendre à Paris, il faudra considérer cette messe

comme un oratorio sur le texte de la messe, et en faire l'objet d'une audition toute spéciale, ainsi qu'on le fait en Allemagne.

« Le *Kyrie* de la messe de Beethoven est d'un assez beau caractère au début, bien qu'il soit écrit d'une manière embarrassée et peu correcte. Le *Christe* est moins heureux; les motifs sont communs et rappellent le style des maîtres de chapelle allemands du milieu du dix-huitième siècle, sauf l'instrumentation, qui est ici beaucoup plus chargée. Le retour au *Kyrie* est bien, et la fin a un calme mystérieux; mais le milieu est long et vague.

« Le *Gloria* est un des morceaux les moins satisfaisants de la messe, quoiqu'il s'y trouve çà et là des traits où l'on retrouve le génie du grand homme, particulièrement dans le *larghetto* du *Qui tollis*. L'ordre manque évidemment dans les idées de cette partie de l'ouvrage, et les paroles y sont dans un singulier pêlemêle. Dans ses dernières productions, Beethoven ne savait pas finir ; c'est ainsi qu'après avoir terminé la reprise du dernier thème du *Gloria*, sur les paroles *in gloria Dei patris, Amen*, il reprend ces mêmes paroles pour les traiter dans une fugue assez médiocre (car ce genre de pièces n'était pas dans la nature de son talent); il développe longuement cette fugue, et arrive, avec une accélération de mouvement, à une cadence interminable, dont l'audition est pénible par les efforts des chanteurs pour atteindre aux cordes

les plus aiguës de la voix pendant près de quarante mesures. Après la terminaison de cette cadence, il n'y aurait plus eu rien de possible pour un autre compositeur, car la conclusion est faite; mais, pour lui, ce n'était pas assez : après cette conclusion, il reprend le *Gloria in excelsis Deo*, sur son premier motif, dans un mouvement *presto*, jette les voix dans des notes encore plus élevées, et termine sans effet.

« Le début du *Credo* est beau, mais la manie qu'avait Beethoven de placer les voix hors de leur diapason naturel gâte bientôt ce commencement; à peine les vingt premières mesures ont-elles été entendues, lorsque le soprano du chœur est obligé de crier pendant cinq mesures des *si* suraigus, en articulant *omnipotentem*. L'adagio *Et incarnatus est* a des choses où l'on retrouve le génie de Beethoven; mais depuis *Et ascendit* jusqu'à la fin de la fugue *Et vitam venturi sæculi*, *Amen*, la pensée est vague et la forme embarrassée. Les motifs des fugues de cette messe manquent de distinction, et la manière d'écrire l'harmonie des diverses parties vocales sent partout la gêne et l'absence de rhythme régulier. Beethoven seul a pu imaginer une disposition si vicieuse des voix, que le soprano soit obligé de commencer une réponse du sujet par quatre *si* bémol suraigus, en prononçant ces paroles *Et vitam venturi*.

« La pensée du *Benedictus* est de la plus grande beauté : les quatre voix de *solo* et leur accompagne-

ment par les flûtes, clarinettes, bassons et cors avec le *violon solo*, saisissent l'âme par leur ensemble plein de charme. Malheureusement, la longueur de ce morceau est triple ou quadruple de la durée qu'il devrait avoir, non-seulement pour l'église, où la situation du prêtre célébrant serait impossible, mais même pour l'auditoire, parce que cette même pensée, si belle au début, finit par tomber dans le vague.

« L'excès du développement est pire encore dans l'*Agnus Dei*, dont le commencement est aussi fort beau ; car ce n'est pas seulement par la longueur que ce morceau final perd son effet, mais par l'opposition du sens des paroles avec le caractère de la musique. On sait que les derniers mots de l'*Agnus Dei* sont : *Dona nobis pacem* (donnez-nous la paix) ; or, après que le compositeur a fait répéter à satiété ces paroles sur un ton fort jovial, voici venir des timbales et des trompettes qui font un bruit de guerre, et les voix reprennent tour à tour, en récitatif : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi ;* puis elles reviennent au *Dona nobis pacem* avec une fugue bruyante, interrompue par un long *ricercare* instrumental et terminée par une très-longue *coda ;* en sorte que l'*Agnus Dei*, dans son ensemble, n'a pas moins de *quatre cent quarante mesures*, dont *quatre-vingt-quinze* d'adagio !

« En dépit des défauts que nous venons de signaler dans cette œuvre du maître illustre, la messe en *ré* a de chauds partisans en Allemagne parmi les artistes;

mais le public d'Aix-la-Chapelle lui a fait un froid accueil et n'a pas dissimulé son ennui. Il en avait été ainsi à Breslau en 1832, à Bonn en 1845, à Hambourg en 1847, à Birmingham en 1846. Les enthousiastes admirateurs des dernières productions de Beethoven ont rejeté l'insuccès du nouvel essai sur l'exécution, qui n'a pas été irréprochable; nous croyons aussi que deux ou trois répétitions de plus auraient été nécessaires pour cette messe; mais nous sommes convaincu qu'on n'arrivera jamais à la justesse des intonations pour la partie de soprano du chœur; car, dans la région de la voix où elle est écrite en certains endroits, elle est inexécutable. Quoi qu'on fasse, d'ailleurs, les longues divagations où le compositeur s'est laissé entraîner ne rencontreront jamais la sympathie de l'auditoire.

« Quelle différence dans les impressions du second jour! L'admiration, l'ardeur des applaudissements, n'ont pas failli un seul instant à l'audition de la symphonie de Mozart, si noble, si belle, si pure de pensée et de forme, et du colossal oratorio de Haendel. Peut-être peut-on adresser à M. Lachner le reproche d'avoir enlevé quelque chose du grand caractère du premier morceau de la symphonie par un mouvement un peu trop animé; mais tout le reste a été à l'abri de la critique, et dans l'oratorio, l'exécution a atteint un degré de perfection qui n'existe qu'en Allemagne. Là, ce beau chœur de voix franches, sonores, pures, éner-

giques, avait retrouvé toute sa puissance, toute sa force rhythmique et sa justesse habituelle. Tel est l'avantage offert par la musique écrite dans les véritables conditions vocales, conditions connues et respectées par tous les maîtres de l'ancienne école d'Italie, et par les compositeurs étrangers qui ont vécu parmi eux pendant leur jeunesse. Leur musique, favorable à tous les genres de voix, se chante sans effort et produit immédiatement l'effet voulu. A tous ses autres titres de gloire, Hændel ajoute celui-là. Ouvrez les partitions de ses oratorios et de ses opéras; vous y verrez que toutes les voix y restent constamment dans leurs limites naturelles, et que les intervalles qui leur sont donnés par le compositeur sont toujours d'une intonation facile.

« Quelle merveille d'inspiration et de facture que cet oratorio de *Josué!* Sauf le dernier chœur de la troisième partie, qui n'a rien de remarquable, on n'y pourrait trouver un morceau faible, et la plupart sont de la plus haute beauté. Cette composition monumentale est à la hauteur des plus grandes conceptions du génie de Hændel et se place sur la même ligne que *le Messie*, *Judas Machabée*, *Israël* et *Samson;* peut-être même s'y trouve-t-il plus de variété, des nouveautés plus audacieuses et plus d'inattendu. La forme fuguée y est moins employée que dans *le Messie* et d'autres ouvrages de Hændel; l'enthousiasme des Hébreux, à leur entrée dans la terre pro-

mise, s'y révèle par des accents d'une énergie incomparable. Prenez la plus somptueuse des compositions modernes avec tout le luxe de notre instrumentation actuelle (et nous parlons ici des œuvres de nos plus grands maîtres); qu'un grand chœur et un orchestre immense avec ses quatre cors, autant de trompettes, ses trombones, ses *tuba*, ses harpes, ses violons divisés et subdivisés, tout ce que vous voudrez enfin; que tout cela se fasse entendre avec éclat; puis prenez le *Josué* avec son simple quatuor et ses deux parties de hautbois : sa gigantesque grandeur éclipsera tout l'attirail de notre force factice. Si vous réfléchissez alors à la cause de cet effet inattendu, vous acquerrez la conviction que nos conquêtes récentes dans l'art ne sont que des moyens de colorer la pensée, des nuances plus ou moins délicates, employées avec un discernement plus ou moins juste, plus ou moins fin, et que la grandeur véritable ne peut se trouver que dans le simple.

« Rien ne démontre mieux la vérité de cet axiome que l'effet prodigieux, électrique, du chœur de jeunes filles saluant les guerriers à l'entrée dans la terre de Chanaan : *See, the conqu'ring hero comes*[1] ! (Voyez, le héros conquérant arrive!) Trois parties de soprano et de contralto, avec l'orgue faisant des accords plaqués, font entendre ce chant si simple et si suave; à

1. Nous ne nous rappelons pas les paroles de la traduction allemande.

la seconde reprise du thème, il s'y joint deux cors et deux flûtes; à la troisième, tout le chœur se réunit, et il s'y joint des violons, des hautbois et des basses: alors l'effet est colossal. Dans le festival dont nous rendons compte, l'enthousiasme du public a été à son comble: toute la salle se leva et, d'un mouvement spontané, redemanda le morceau, qu'il fallut redire et qui produisit la même impression.

« Il faut rendre à l'exécution dans cette soirée la justice qui lui est due: elle a été splendide et digne de la beauté des œuvres choisies; le chœur s'est montré constamment admirable et d'une puissance dont on ne peut avoir l'idée quand on n'a pas assisté aux fêtes musicales de l'Allemagne. Ce fut aussi dans cette soirée que les quatre chanteurs de solo prirent leur revanche de leur échec de la veille dans l'inchantable messe de Beethoven.

« La troisième séance fut ce qu'elles sont toujours dans les fêtes musicales de l'association rhénane, c'est-à-dire un concert mêlé de grande musique et de solo. L'ouverture d'*Oberon*, brillamment rendue par le formidable orchestre, ouvrit la soirée; elle fut suivie par l'air de contralto tiré de *Mitrane*, opéra de l'abbé Rossi, joué en Italie dans le dix-septième siècle. Ce bel air, dont M. Fétis a révélé l'existence dans un de ses concerts historiques, il y a vingt-huit ans, est aujourd'hui fort recherché par les contraltos. Mme Potchoff-Dichl l'a chanté d'une manière conve-

nable; mais sa voix est loin d'avoir la puisssance sonore et l'accent d'une certaine Mme Quiney, par qui nous avons entendu chanter ce même morceau dans le concert dont nous parlions tout à l'heure.

« Le concerto de Schumann, exécuté par sa veuve avec autant de clarté et de correction que d'aplomb imperturbable, a de la réputation parmi les pianistes allemands de l'époque actuelle. Il y a dans cette composition, comme dans la plupart des ouvrages de Schumann, une certaine rêverie mélancolique et d'assez jolis effets d'instrumentation ; mais l'ensemble est monotone, et les traits de l'instrument principal manquent autant de brillant que de variété. Il est fâcheux que Mme Schumann, dont le talent classique jouit d'une juste réputation, se tienne si mal au piano, et se penche sur sa musique et sur le clavier en courbant les épaules et en agitant le corps : cela est disgracieux.

« M. Krause, qui, ainsi que nous l'avons dit, appartient au théâtre de Berlin, a régalé (!) l'auditoire d'un air des *Nozze di Figaro*, d'abord en allemand, puis en italien (*non piu andrai*). Si cet air n'avait pas été connu, on aurait pu croire que le chanteur avait à exprimer quelque chose d'analogue à la fureur, et l'on ne se serait pas douté qu'il s'agissait de *Mon enfant, plus de tendres fleurettes*. Il est vrai que les paroles chantées par M. Krause ne sont pas douces : *Dort vergiss, leises Flehn, süsses Wimmern!* Plein de

courtoisie, l'auditoire a beaucoup applaudi M. Krause, de Berlin, et il en a été récompensé par une seconde audition de l'air en italien. Le *Benedictus* de la messe de Beethoven a terminé la première partie du concert.

« La deuxième partie a eu pour ouverture le prélude et la fugue pour orchestre de M. Lachner. Le thème du prélude n'est pas heureux, mais la fugue en est fort bien faite et bien instrumentée. A l'égard de l'*Alleluia* chanté par Mme Kubsamen, nous désirons prouver notre galanterie en n'en parlant pas, et nous nous hâtons de dire que le concerto pour violon de Beethoven, l'une des plus belles créations de ce grand homme, joué par Joachim, a fait éprouver aux artistes et au public une des plus vives et des plus délicieuses impressions qui se puissent imaginer. Beethoven a dû rêver Joachim quand il a écrit ce concerto, et l'existence de Joachim aurait été incomplète si Beethoven n'eût pas écrit ce chef-d'œuvre. L'un est fait pour l'autre!

« Le grand style contenu et poétique à la fois du grand violoniste est indispensable pour l'interprétation juste de l'œuvre, comme l'œuvre est la seule occasion où les qualités de l'âme de l'artiste peuvent se produire dans toute leur beauté. Paris n'a pas compris Joachim : il est vrai qu'il a beaucoup grandi depuis qu'il y est venu. Il serait difficile de dire quel enthousiasme a fait explosion après cette merveille de musique rendue par cette merveille d'exécution ;

les couronnes tombaient de toutes parts, et l'émotion fut longtemps à se calmer.

« M. Schneideir avait une bien lourde tâche à remplir lorsqu'il lui fallut après cela se faire entendre dans le bel air de ténor d'*Euryanthe :* toutefois il se montra dans la dignité d'un véritable artiste, en le chantant avec simplicité et d'un accent sympathique, comme il convient pour ce beau chant. Il fut chaleureusement applaudi. La soirée se termina par le beau finale de la *Création*, exécuté avec une chaleur entraînante par le chœur et par l'orchestre. Quelle grande chose aussi que cela, dans sa simplicité de forme!

« Et maintenant tout est rentré dans le calme à Aix-la-Chapelle; chacun est rentré dans sa petite cour d'Allemagne, dans sa petite ville, se faisant déjà une fête de la réunion qui aura lieu à Cologne l'année prochaine à pareille époque et dans le même but. »

Le directeur du Conservatoire de Bruxelles, qui, depuis trente ans, a imprimé une si heureuse impulsion aux études de l'art musical en Belgique, a fait une traduction de *Tinctoris*, savant théoricien belge du quinzième siècle, qui a été l'objet d'un rapport à la classe des beaux-arts de l'Académie royale des lettres et des sciences de Bruxelles. Ce rapport, rédigé par MM. Van Hasselt et Snel, a été inséré dans les bulletins de l'Académie et reproduit par la *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéros des 3 et 17 fé-

vrier. Nous croyons devoir recueillir ici ce rapport d'un travail curieux sur l'un des fondateurs de la science de l'harmonie.

SUR LE MANUSCRIT DES TRAITÉS DE MUSIQUE DE JEAN TINCTORIS ET SUR LA TRADUCTION D'UN DE SES OUVRAGES,

Par M. Fr. Fétis,

Membre de l'Académie.

RAPPORT DE M. VAN HASSELT.

« La classe des beaux-arts ne peut que s'applaudir d'avoir vu l'arrêté royal du 12 novembre dernier rattacher la publication des œuvres des principaux compositeurs belges du quinzième et du seizième siècle à l'intéressante série des travaux dont l'Académie royale s'est chargée ou qu'elle a provoqués, soit par sa propre initiative, soit par celle de ses membres.

« Ces grands artistes, qui donnèrent tant d'éclat au nom belge et qui, attachés à la cour des princes les plus magnifiques de leur temps, ou aux cathédrales les plus renommées de la chrétienté, fondèrent, dans différents pays de l'Europe, des écoles musicales devenues soudainement célèbres, ces artistes méritaient, à coup sûr, d'être tirés de l'oubli où leurs compositions sont tombées par suite du changement

qu'a subi le système de notation suivi par eux. Cette espèce de fouille archéologique, que nous nous félicitons de voir placée sous la savante direction et sous la surveillance de notre confrère Fétis, est un pieux et légitime hommage rendu à la mémoire de nos anciens compositeurs de musique. Elle remettra aussi en lumière une foule de productions qui auront leur importance pour l'histoire de l'art en général et pour l'histoire de l'école belge en particulier.

« Toutefois, messieurs, dans cette collection, on ne pourra guère étudier que sous une seule face le talent ou le génie de nos anciens compositeurs, c'est-à-dire leur côté pratique, s'il m'est permis de m'exprimer de la sorte. A la vérité, on pourra reconnaître, par voie d'analyse, dans leurs œuvres mêmes, la doctrine ou la théorie musicale qui leur a servi de base. Mais il me semble que, s'il est possible de rattacher aux productions de nos maîtres du quinzième siècle un exposé théorique des différentes parties de la science musicale à cette époque, et de montrer que cette théorie, écrite par un Belge, est antérieure à toute autre, notamment à celle de Gafuri, la plus ancienne connue jusqu'à ce jour, nous devons tenir à honneur de constater le fait et d'en fournir la preuve au public savant.

« Or cette preuve réside précisément dans le manuscrit de Tinctoris, sur lequel vous avez bien voulu me charger de vous présenter un rapport.

« Jusqu'à présent, on ne connaissait qu'un seul écrit théorique de Tinctoris : c'est le *Terminorum musicæ definitorium*, imprimé vers la fin du quinzième siècle, et classé parmi les raretés bibliographiques[1]. Outre ce traité, le manuscrit dont j'ai à vous entretenir en contient dix autres qui n'ont jamais été livrés au public, si dignes qu'ils aient paru depuis longtemps d'être traduits et imprimés.

« Ce manuscrit, qui forme un petit volume in-folio de cent vingt-six feuillets à deux colonnes sur la page, date du quinzième siècle, époque où Tinctoris vivait encore. Après avoir successivement appartenu à M. Fayolle et à M. Perne, il fait aujourd'hui partie de la précieuse collection de M. Fétis. Présenté, en 1812, à l'Institut impérial de France, par le ministre de l'intérieur, il fut soumis à l'examen de la classe des beaux-arts de cette compagnie, qui chargea trois de ses membres d'en faire l'objet d'un rapport.

« Ces trois membres furent Choron, Méhul et Gossec, hommes certainement fort compétents, et dont la science nous garantit un examen sérieux des théories de notre Tinctoris.

« Permettez-moi, messieurs, de vous présenter une analyse succincte du rapport qu'ils formulè-

1. Hain, *Repertorium bibliographicum quo libri omnes ab arte inventa ad ann. MD typis expressi ordine alphabetico enumerantur*, tome II, part. II, page 415; Forkel, *Algemeine Geschichte des Musik*, tome II, page 437 sqq.

rent, et dont le texte fut inséré au *Moniteur* de l'Empire[1].

« Les traités de Tinctoris se divisent en trois séries distinctes.

« La première série, qui constitue un exposé complet de la séméiotechnie musicale du quinzième siècle, comprend les sept traités intitulés :

1° *Expositio manus* (Exposition de la main harmonique). C'est le tableau des tons du système renfermés dans les limites des voix, avec la description des lettres, des clefs et des autres signes par lesquels on les représente en eux-mêmes, sans égard à la durée. L'auteur y donne la théorie des nuances et la description des intervalles.

« 2° *Liber de natura et proprietate tonorum* (Livre de la nature et de la propriété des modes). C'est un traité fort bien fait des modes de la musique, selon la doctrine de ce temps.

« 3° *Tractatus de notis et pausis* (Traité des notes et des pauses). C'est une description des notes et des pauses alors en usage.

« 4° *Tractatus de regulari valore pausarum* (Traité de la valeur régulière des pauses). Ce traité, qui fait suite au précédent, est l'exposition de la valeur ordinaire des notes de musique, selon les principes de la division binaire ou ternaire, qui étaient alors l'une

1. N° 73, an 1813.

et l'autre également usitées, et que l'on désignait sous les termes de *parfaite* et d'*imparfaite*.

« 5° *Liber imperfectionum notarum* (Livre de l'imperfection des notes). Ce livre fait voir comment, dans la division parfaite, une note peut devenir imparfaite.

« 6° *Tractatus alterationum* (Traité des altérations). Dans ce traité, l'auteur explique comment une note peut prendre la valeur d'une autre note.

« 7° *Scriptum super punctis musicalibus* (Traité des points musicaux). Dans cet écrit, l'auteur traite des différents points en usage dans la notation de son temps, et qui avaient la propriété de séparer, d'augmenter ou de perfectionner la note.

« La deuxième série se compose des deux traités suivants :

« 8° *Liber de arte contrapuncti* (Livre sur l'art du contre-point). Ce livre, divisé en trois parties, est un traité fort étendu du contre-point simple. La première s'occupe avec beaucoup de détails de la succession des nuances; la seconde, des dissonances et de leur emploi; la troisième est plus particulièrement consacrée au contre-point; elle en prescrit les règles et en donne de nombreux exemples.

« 9° *Proportionale musices* (Proportionnal de musique). C'est un traité des proportions qu'observent entre eux les signes de musique, proportions qui servent de fondement aux canons et aux autres contre-

points artificieux qui commençaient à être connus à l'époque où écrivait Tinctoris.

« Enfin la troisième série comprend deux traités d'un caractère plus général, à savoir :

« 10° *Definitorium musices* (Définitoire de la musique). C'est un recueil de définitions par ordre alphabétique, et par conséquent un dictionnaire des termes de musique alors en usage.

« 11° *Complexus effectuum musicæ* (Traité des effets de la musique). Le titre de cet ouvrage en indique suffisamment l'objet. » Cependant qu'il me soit permis d'ajouter que ce traité ne me paraît être qu'un développement d'une lettre adressée par le célèbre Cassiodore, au nom de Théodoric, roi des Ostrogoths, à Boëce, à qui ce prince commit le soin de choisir en Italie un citharède, destiné à chanter à la table de Clovis, roi des Francs[1].

« Ces différents ouvrages théoriques, ou plutôt didactiques, de Tinctoris, sont complets, à l'exception du dernier, auquel il manque treize chapitres sur vingt et un dont il doit se composer. Mais cette lacune a été heureusement comblée par M. Fétis, à l'aide

1. *Cassiodori Variarum*, lib. II, epist. 40 : « Cum rex Franco-« rum, convivii nostri fama pellectus, a nobis citharœdum ma-« gnis precibus expetisset, etc. » Cette instante prière de Clovis constitue un trait assez caractéristique dans la vie des premiers chefs francs, et fournit une preuve de plus de l'ardeur avec laquelle ils cherchaient à s'approprier les usages romains. Les scaldes barbares ne leur suffisaient plus; il leur fallait des chantres latins. Cf. *Cassiodori, libr. de Musica.*

d'un manuscrit de ce traité qui se conserve dans la bibliothèque de l'Université de Gand.

« De sorte que nous possédons la collection tout entière des œuvres didactiques du maître, telle qu'elle est indiquée par le P. Martini, dans son catalogue des auteurs de musique[1].

« Deux de ces écrits portent une date certaine : c'est d'abord celui qui est désigné sous le n° 2, et qui, dédié à Jean Okeghem et à Antoine Busnois, finit par un *explicit* où il est dit que cet ouvrage fut terminé le 6 novembre 1476; c'est ensuite celui qui figure au n° 8, et dans l'*explicit* duquel nous lisons que l'œuvre fut terminée le 11 octobre 1477.

« Les traités portant les chiffres 4, 10 et 11, doivent avoir été écrits avant le 15 novembre 1476; car ils sont adressés à la fille du roi de Naples, Béatrix d'Aragon, que Tinctoris qualifie encore de *virgo*, qualification qui ne pouvait plus être donnée à cette princesse, devenue l'épouse du célèbre Mathias Corvin, roi de Hongrie, et couronnée reine à la date qui vient d'être indiquée.

« Ceux qui portent les n°s 8 et 9 sont adressés à Ferdinand Ier, roi de Naples, et doivent, par conséquent, être antérieurs à l'année 1494, où ce prince mourut.

« Quelques recherches biographiques sur les person-

1. *Storia della musica*, tome Ier. page 496.

nages auxquels les autres traités sont dédiés, notamment Jean de Lotinis (n° 1)[1], Martin Hanard, chanoine de Cambrai et chantre apostolique (n° 3), Jacques Frontin (n° 5) et Guillaume Guinaud, jurisconsulte, poëte et premier maître de chapelle du duc de Milan (n° 6), ces recherches, me semble-t-il, pourraient amener différents faits d'où il serait aisé de déduire la date approximative ou certaine à laquelle il faut rapporter chacun des ouvrages dont il s'agit ici, et, par conséquent, d'établir la classification chronologique des écrits de Tinctoris.

« Ici, messieurs, je reprends les termes du rapport de l'Institut impérial de France sur les travaux de notre célèbre compatriote : La section de musique, dit-il, n'hésite point à déclarer que la traduction et la publication des œuvres de Jean Tinctoris sont d'un grand intérêt pour l'art musical, et surtout pour l'honneur de l'école française[2]; et voici de quelles raisons elle appuie son opinion à cet égard.

« Les œuvres de Tinctoris sont importantes pour l'art, quant à l'érudition et quant à l'art en lui-même : quant à l'art en lui-même, parce que, le plan de l'auteur embrassant toute la musique pratique, il

1. L'histoire du droit en Italie nous signale, au seizième siècle, un Jean Lottini, jurisconsulte, auteur des *Avvedimenti civili*, imprimés à Florence en 1573.

2. L'expression *école française* pouvait être juste à une époque où la Belgique faisait partie de la France. Elle n'est plus de mise aujourd'hui, et il faut la remplacer par celle d'*école belge*.

expose sur toutes les parties une doctrine d'une exactitude irréprochable. Sa marche est très-méthodique; ses définitions sont d'une rigueur et d'une précision remarquables, et ses développements d'une extrême clarté. Une grande partie de cette doctrine, et notamment toute celle qui porte sur le contre-point, est encore en usage aujourd'hui. Tout ce qu'il dit sur la succession des intervalles est infiniment supérieur à tout ce qu'on a fait avant lui, et j'ajouterai même à tout ce que l'on a depuis écrit sur cette matière, l'une des plus importantes de toute la composition, puisqu'elle en est la première base.

« Ces œuvres seraient très-utiles pour l'érudition musicale, parce qu'elles contiennent beaucoup de citations et de détails sur une époque où l'histoire de l'art présente jusqu'à ce moment une lacune immense.

« Les sept premiers traités sont ce que l'on a fait de mieux sur l'ancienne notation musicale : notation entièrement ignorée aujourd'hui, qu'il serait intéressant de connaître, et sur laquelle il n'existe aucun ouvrage propre à être mis entre les mains de toutes sortes de lecteurs, ceux qui en traitaient étant écrits en latin ou en langues étrangères, et étant devenus d'une rareté extrême. Enfin ces œuvres offrent le résumé de la doctrine de tout le moyen âge qui, perfectionnée par l'école française [1] de cette époque, peut

1. Même observation qu'à la note précédente.

être regardée comme la liaison de l'antiquité et de l'école moderne : en sorte qu'elles forment une introduction à l'étude de la première et l'explication d'une partie de la seconde.

. . . .

« Rien n'est donc mieux motivé ni mieux établi que le mérite de Jean Tinctoris et de ses ouvrages; mais ce qui nous reste à démontrer, c'est que la gloire de l'école française[1] de musique n'y est pas moins intéressée que l'utilité de l'art lui-même.

« Nous avons dit, dans une autre occasion, qu'il fut une époque où cette école fut la principale école de musique de l'Europe; c'est un fait que prouve l'histoire de l'art et que prouvent les aveux des auteurs de toutes les nations qu'il n'est pas de notre objet de citer ici; mais c'est un fait que les œuvres de Tinctoris mettront dans la plus haute évidence.

« En effet, si l'on étudie ce recueil et qu'on le compare à tout ce qui l'a précédé et qui l'a suivi, on voit clairement : 1° qu'il y a une distance immense, tant pour le fond que pour l'exposition de la doctrine, entre les écrits de cet auteur et ceux de tous ses prédécesseurs; 2° que tous les auteurs qui sont venus après lui dans les diverses nations, pendant plus d'un siècle, tels que Fr. Grafforio, Ornitoparchus, P. Aaron, Vanneo et toute cette foule de didactiques italiens

1. Même observation.

qui se sont succédé jusqu'à Zarlin en 1560, n'ont fait autre chose que de suivre la marche qu'il avait tracée, sans rien ajouter à sa doctrine. Surpassé par Zarlin et ses successeurs à raison des progrès de l'art en diverses parties, il leur est demeuré supérieur en toutes celles qui, de son temps, étaient déjà l'objet d'un enseignement positif.

. . . .

« En conséquence, la classe pense qu'il est utile et honorable pour la littérature française, qui est très-pauvre en érudition musicale, que l'ouvrage de Tinctoris, dit *Teinturier*, soit traduit et imprimé; il prouvera que la France [1] a eu longtemps la meilleure et la seule école de musique qui existât. Peu de personnes, surtout parmi les musiciens, étant en état de lire l'ouvrage original, c'est en quelque sorte retrouver et mettre en circulation un titre littéraire honorable, et l'opposer aux étrangers, qui avaient droit d'affecter dans ce genre une supériorité réelle et une antériorité qu'ils n'auront plus.

« Malgré le vœu si formellement exprimé dans les conclusions du rapport présenté à la classe des beaux-arts de l'Institut de France, il ne fut pas donné suite au projet de publier une traduction des œuvres didactiques du célèbre musicien belge. Du reste, les événements politiques qui se succédèrent en Europe

1. Tinctoris étant Belge, il ne peut s'agir ici de la France, dont notre pays ne fait plus partie.

depuis 1813, et qui permettaient de prévoir déjà la chute imminente de l'Empire, n'étaient guère de nature à laisser les esprits livrés aux paisibles préoccupations de l'art et de la littérature.

« Aujourd'hui que la Belgique, rendue à elle-même, recherche pieusement et remet en lumière tous les titres qu'elle peut faire valoir dans le domaine des sciences, des lettres et des arts, elle ne saurait se dispenser de réaliser pour elle-même le vœu exprimé par l'Institut de France en 1813. Il est de son honneur, me semble-t-il, de faire pour Tinctoris ce qu'elle a fait pour Van Maerlant et pour les chroniqueurs publiés par la commission royale d'histoire, ce qu'elle a décidé de faire pour les principales productions de nos anciens compositeurs de musique, et ce qu'elle fera peut-être un jour pour ceux d'entre nos poëtes et nos prosateurs qui ont figuré avec le plus d'éclat dans la littérature du moyen âge. Car je considère l'œuvre de Tinctoris comme le complément indispensable de la collection dont la publication a été décidée par l'arrêté royal du 12 novembre dernier. Cette collection attestera le génie et l'habileté créatrice de nos anciens artistes du quinzième et du seizième siècle ; l'œuvre de Tinctoris attestera que, sous le rapport des connaissances théoriques, ces maîtres étaient en avant de tous ceux qui, à cette époque, ont figuré en Europe. L'un et l'autre fourniront au monde savant la preuve la plus évidente de

la supériorité de nos musiciens dans la pratique aussi bien que dans la science de leur art. A ce sujet, je n'ai rien à ajouter au jugement si clair, si bien appuyé, que les trois commissaires de l'Institut de France ont exprimé dans le rapport dont j'ai eu l'honneur de vous rappeler quelques extraits.

« La traduction des écrits didactiques de Tinctoris, si instamment réclamée par eux comme un travail qui intéresse la gloire nationale, la voici toute prête, grâce au zèle de notre savant confrère M. Fétis, qui a déjà enrichi de tant de précieuses découvertes l'histoire de l'art musical, et qui nous donne ici une nouvelle preuve de son dévouement pour tout ce qui peut servir à rehausser le nom belge. Cette traduction, je l'ai collationnée sur le texte du manuscrit avec tout le soin que mérite une œuvre si importante, et j'y ai consacré, pendant un mois, les loisirs si rares que me laissent les occupations de commis, qui forment les deux tiers de ma besogne officielle. C'est vous prouver, messieurs, quel attrait puissant ce travail a eu pour moi. Aussi je crois pouvoir vous dire que la version de M. Fétis a toute la franchise et la libre allure d'une œuvre originale, et qu'en même temps elle reproduit, avec la fidélité la plus rigoureuse, la pensée de Tinctoris. On y retrouve cette clarté, cette pureté, cette élégance qui distinguent les écrits de notre confrère, et jusqu'à cette naïveté d'expression qui caractérise le maître de

chapelle du roi Ferdinand Ier dans ses dédicaces et dans ses épilogues. Pour rendre sa version plus intelligible et la mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs, le traducteur a eu soin de transcrire en notation moderne tous les exemples et tous les modèles que Tinctoris fournit à l'appui de ses théories, et qu'il donne naturellement en notation ancienne dans ses différents traités.

« Quoique le manuscrit qui a servi de base à M. Fétis soit en général fort soigné, il contient cependant quelques leçons défectueuses, qui proviennent évidemment du copiste à qui le manuscrit est dû et qui résultent, soit de la corruption, soit de l'omission de certains mots. Le traducteur me semble avoir suppléé à ces lacunes et avoir rectifié ces altérations avec la sagacité d'un vrai critique.

« Il a joint aussi au dernier des onze traités, à celui qui a pour objet les effets de la musique, une suite de notes philologiques qui intéressent l'histoire de l'art musical et qui témoignent à la fois de l'érudition de l'auteur original et de son translateur, etc.

« Après ce qui vient d'être dit, je n'ai presque plus besoin, messieurs, de formuler une conclusion, que vous avez pressentie depuis le début du rapport dont j'ai l'honneur de vous faire lecture.

« Je le répète, mon opinion est que la publication de la traduction de l'œuvre de Tinctoris intéresse au plus haut degré l'histoire de l'école de musique belge,

et que ce travail forme un complément naturel de la publication décidée par l'arrêté royal du 12 novembre dernier.

« Ainsi, messieurs, j'ai l'honneur de vous proposer de voter une demande tendant à obtenir de M. le ministre de l'intérieur un subside spécial destiné à couvrir les frais d'impression du travail de Tinctoris, traduction avec texte en regard. »

RAPPORT DE M. SNEL.

« Messieurs,

« Chargé de vous rendre compte de la traduction française que notre honorable confrère M. Fétis a faite des œuvres didactiques de Tinctoris, je viens vous faire connaître l'impression que la lecture de ce manuscrit m'a laissée.

« Je ne crois pas devoir entrer dans l'analyse détaillée des onze traités dont se compose le travail de l'ancien compositeur de Nivelles.

« Elle a été faite d'une manière suffisamment lumineuse par MM. Choron, Méhul et Gossec, dans le rapport présenté par ces artistes célèbres à l'Institut impérial de France en 1813 ; et elle vient de vous être citée en partie par notre honorable confrère, M. Van Hasselt, dans le rapport dont il vous a fait lecture et dont il m'a donné communication.

« Je me bornerai à vous dire, messieurs, que je n'ai pu lire l'œuvre de Tinctoris sans éprouver un vif étonnement, ou mieux encore, sans ressentir un légitime orgueil pour notre patrie, qui a produit, dès le milieu du quinzième siècle, un homme aussi avancé dans la théorie de l'art musical; car non-seulement on y trouve, comme disent très-bien les rapporteurs de l'Institut, les lumières les plus complètes sur l'ancien système de notation et sur toute la musique pratique, telle qu'elle était connue à l'époque où vivait l'auteur, mais encore on y reconnaît, particulièrement sous le rapport du contre-point, une science que personne, jusqu'à présent, n'avait cru trouver si loin dans le passé et qu'il est de notre honneur de constater publiquement. Désormais ce n'est plus à Gafori, mais ce sera plus haut, c'est-à-dire à Tinctoris, que l'on devra faire remonter une doctrine, la seule qui ait animé l'art musical jusqu'au milieu du quinzième siècle. La preuve authentique en sera fournie au monde savant par le manuscrit que nous avons là devant nous.

« Ce travail, messieurs, je ne l'ai pas seulement examiné quant au fond, qui est partout substantiel, et quant à la forme, qui est d'une clarté et d'une précision remarquables, mais encore j'ai vérifié la traduction en notation moderne de tous les exemples donnés par Tinctoris, traduction dont j'ai constaté la rigoureuse exactitude.

« Je ne pense pas, messieurs, qu'après la lecture de cette œuvre on puisse se refuser un seul instant à reconnaître le haut mérite du travail qui est soumis à votre appréciation. Au nombre des productions de nos anciens écrivains qui, depuis quelques années, ont été mises en lumière, il en est peu dont la publication ferait autant d'honneur à la Belgique que celle des écrits de Tinctoris; car il doit en résulter pour nous la preuve la plus irrécusable que notre école de musique fut la première et la plus ancienne qu'il y ait eu en Europe. En outre, ce travail me semble constituer un corollaire indispensable de la collection des œuvres les plus remarquables des compositeurs belges du quinzième et du seizième siècle, que le gouvernement s'est décidé à faire traduire et publier en notation moderne.

« En conséquence, messieurs, je conclus en vous priant de rechercher le moyen de publier le texte de l'œuvre de Tinctoris, avec la traduction qui en a été faite par M. Fétis. Ce sera là une chose aussi utile à la science qu'honorable pour le gouvernement belge. »

Conformément aux conclusions de ses commissaires, la classe décide qu'une demande sera adressée au ministre, soit pour obtenir un subside spécial destiné à couvrir les frais d'impression du Tinctoris (traduction avec texte en regard), soit pour obtenir l'admission de ce volume parmi la collection des œu-

vres des anciens compositeurs belges. Elle décide également que des exemplaires des rapports de MM. Van Hasselt et Snel seront transmis à M. le ministre de l'intérieur.

X

CONCLUSION.

L'année 1861, dont nous avons recueilli les faits les plus importants qui touchent à l'art musical, n'a pas été plus féconde en grands résultats que les années précédentes. Les hommes et les choses sont restés les mêmes, et nous n'avons eu à signaler ni un artiste nouveau de quelque importance, ni une œuvre saillante. La France, l'Allemagne, l'Italie, et les pays de l'Europe qui se rattachent à ces trois grands centres d'activité artistique, n'ont rien produit qui soit de nature à nous indiquer vers quelle forme nouvelle aboutira l'activité de l'esprit humain. On vit au jour le jour de ce qu'on a, on évoque le souvenir des grands maîtres, on réédite, on propage leurs œuvres, et le seul mouvement réel qu'on puisse signaler depuis quelques années, c'est une curiosité intelligente pour les monuments de l'art et une pieuse révérence pour les grands génies qui nous ont précédés dans l'histoire.

La musique dramatique surtout paraît être la

forme de l'art musical la plus épuisée et la plus difficile à renouveler : depuis Rossini et Meyerbeer, depuis Herold et M. Auber, qui a suscité un si grand nombre d'imitateurs, la France n'a pas vu surgir un compositeur qui eût quelque originalité et qui ne fût point un disciple plus ou moins docile des maîtres que nous venons de nommer. En Allemagne, la musique des successeurs de Weber se ressent encore de l'influence du *Freyschutz*, d'*Euryanthe* et d'*Oberon ;* là aussi on vit des chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Weber, de Spontini. M. Richard Wagner lui-même n'a pas fait autre chose dans ses légendes dramatiques du *Tannhäuser* et du *Lohengrinn* que d'imiter Weber, en poussant à bout les étrangetés des dernières compositions de Beethoven. Mais l'Allemagne est moins exclusive que la France, et les opéras de tous les pays et de toutes les époques sont incessamment représentés sur les théâtres de Berlin, de Leipzig, Dresde, Munich, Vienne, Stuttgart, Francfort, Hanovre. Jusqu'aux opérettes de M. Offenbach qu'on y accueille avec une extrême faveur. L'Italie seule possède un compositeur dramatique de valeur qui répond à ses goûts, et dont les ouvrages se chantent sur tous les théâtres de l'Europe. Nous voulons parler de M. Verdi, dont nous avons souvent combattu les exagérations de style et relevé les défauts, sans jamais méconnaître la passion, la fougue et d'autres qualités saillantes qu'on admire dans *Il Trovatore*, dans *Rigo-*

letto et dans vingt opéras qu'on doit à ce vigoureux talent.

On peut résumer l'état où se trouve l'art musical en Europe par deux grands faits qui résultent de tout ce que nous avons recueilli dans ce volume. Le premier de ces faits, c'est l'appauvrissement de l'inspiration, la pénurie de compositeurs originaux et le nombre toujours croissant des imitateurs qui vulgarisent et donnent cent éditions de la même idée. Nous sommes arrivés à une telle promiscuité de styles et de manières, que, sur quinze ou vingt compositeurs qui abordent le théâtre, il est impossible à l'esprit le plus vigilant et le plus exercé à ces sortes de dégustations, de fixer un nom et une date. En France surtout, tous les musiciens semblent n'avoir qu'une langue, qu'un style et qu'une manière. L'autre fait important qui éclate dans toute l'Europe, c'est le goût de la musique qui pénètre dans toutes les classes de la société, c'est l'intelligence de ses beautés qui devient plus commune, c'est la vulgarisation de plus en plus grande de la musique instrumentale et des chefs-d'œuvre de la symphonie qui contiennent l'essence même de la musique. Ce qui se passe à Paris, le succès toujours croissant des concerts populaires de M. Pasdeloup, ceux du Conservatoire pour une minorité plus délicate, les diverses sociétés de quatuor qui réunissent autour d'elles un nombre plus ou moins grand d'initiés, les sociétés philhar-

moniques et chorales qui sillonnent la France, les fêtes et les réunions musicales de l'Allemagne, de la Belgique et de la Suisse, véritables congrès de la paix et de la civilisation, tout cela prouve que la musique est l'art le plus vivant et le plus populaire de la société moderne. Ce fait capital se démontre encore par les nombreuses éditions de musique classique qui se publient dans toute l'Europe, par des livres curieux et intéressants qu'on voit apparaître tant sur la théorie que sur l'histoire de l'art, par le nombre de journaux, de recueils politiques et littéraires où les questions qui touchent aux théâtres lyriques et à l'art musical, sont traitées avec soin par des écrivains de talent. Telle est la situation de l'art au moment où nous fermons ce volume. Si Dieu nous suscite un homme de génie il sera le bienvenu, car rien ne lui fait obstacle et l'Europe l'attend avec impatience.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21





